

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Historia del Arte III



TESIS DOCTORAL

**La función de la palabra en la reconstrucción del
cuerpo humano en el arte contemporáneo**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Juan Antonio Sustaita Aranda

Directora:

Selina Blasco Castiñeyra

Madrid, 2011

ISBN: 978-84-695-0333-1

© Juan Antonio Sustaita Aranda, 2011

La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo. Tesis doctoral. Juan Antonio Sustaita Aranda.

Tesis Doctoral

La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo.

Juan Antonio Sustaita Aranda.

Dirigida por la Doctora Selina Blasco Castiñeyra.
Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo).
Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.
Madrid- 2011.

Índice.

Agradecimientos. Pág. 4.

Introducción. Pág. 5.

- 1.1. El texto en llamas. Pág. 6.
- 1.2. Motivación de la investigación, delimitación del tema y metodología. Pág. 8.
- 1.3. El cuerpo borrado: una primera aproximación al arte corporal. Pág. 11.
- 1.4. El cuerpo como soporte y escritura: una segunda aproximación al arte corporal. Pág. 18.
- 1.5. La palabra y el cuerpo en el marco de las relaciones texto e imagen. Pág. 24.

Capítulo 1.

Cuerpos ausentes: El Urinario de Duchamp y la Tina de Beuys. Pág. 31.

- 1.1. Cuando la ausencia ocupa el lugar de la presencia: el caso del *Urinario*. Pág. 33.
- 1.2. Palabra liberadora: la poética en la obra de Duchamp. Pág. 47.
- 1.3. Cuerpo y cuerpos en Duchamp: lo simultáneo en el arte y la carne. Pág. 63.
- 1.4. Palabra que cura: el lenguaje en la obra de Joseph Beuys. Pág. 74.
- 1.5. Nacimiento y renacimiento: el cuerpo en la obra de Beuys. Pág. 82.
- 1.6. Ausencia y silencio en Duchamp y Beuys. Pág. 88.
- 1.7. Leer el silencio: de Duchamp a Beuys. Pág. 94.
- 1.8. *Tina*, *Urinario* y espacio doméstico. Pág. 114.
- 1.9. Sanitario y santuario: la galería contemporánea. Pág. 136.
- 1.10. El *Urinario* de Duchamp y la *Tina* de Beuys, dispositivos de desaparición. Pág. 146.

Capítulo 2.

Cuerpos reprimidos, cuerpos que surgirán: los bultos de Christo y las esferas de Bourgeois. Pág. 158.

- 2.1. Encubrir es como borrar. Pág. 160.
- 2.2. Lo que acecha desde el interior de los bultos de Christo. Pág. 164.
- 2.3. La escritura como manifestación de una interioridad. Pág. 180.
- 2.4. Bulto 1958: La escritura de la vida desde la muerte. Pág. 184.
- 2.5. Palabras enterradas y el fantasma inverso. Pág. 190.
- 2.6. Bulto 1960: las palabras que respiran bajo la superficie. Pág. 203.
- 2.7. Del bulto a la esfera: la revelación del secreto en Bourgeois. Pág. 213.
- 2.8. El anticipo de la costura y la escritura: *Sin título (con mano)*. Pág. 220.
- 2.9. Un sueño que es pesadilla: la *Mujer casa..* Pág. 227.
- 2.10. *Persecución infinita*: reconstrucción corporal infinita. Pág. 239.
- 2.11. Escritura corporal como escultura. Pág. 252.

Capítulo 3.

Günter Brus y Peter Greenaway: Paseo vienés, Locura total y El libro de cabecera. Palabras heridas o la escritura en la carne. Pág. 262.

- 3.1. Rebeldía y poesía en Günter Brus. Pág. 267.
- 3.2. La herida: una estrategia de comunicación. Pág. 271.
- 3.3. *Paseo vienés*: una escritura hacia el exterior. Pág. 283
- 3.4. *Locura total*: una escritura hacia el interior. Pág. 293.
- 3.5. La puesta en juego de otra alteridad. Pág. 302.
- 3.6. La escritura del corte. Pág. 310.
- 3.7. Del decir sin cuerpo al cuerpo del decir: cuerpo, deseo y escritura en *El libro de cabecera*. Pág. 321.
- 3.8. La palabra como motor del viaje. Pág. 329.
- 3.9. Nuca: la ausencia de cara. Pág. 337.
- 3.10. Contra el espejo: la escritura que hace surgir el cuerpo en la tina. Pág. 348.
- 3.11. La escritura es el cuerpo. Pág. 386.
- 3.12. La escritura como una práctica del límite. Pág. 389.
- 3. 13. A modo de conclusión: poética y estética espiral. Pág. 393.

Capítulo 4.

Nacer en la palabra: cuerpo y escritura en Jo Spence y Carolee Schneemann.
Pág. 400.

- 4.1. No ser y nacer: de la palabra al cuerpo. Pág. 401.
- 4.2. Entre borradura y escritura: la lucha por el cuerpo. Pág. 413.
- 4.3. Espacio ínfimo: sin lugar para el cuerpo ni la palabra. Pág. 429.
- 4.4. Despojo o trofeo: la planta de los pies. Pág. 441.
- 4.5. La escritura de lo invisible. Pág. 449.
- 4.6. Palabra y verdad: la prohibición de la palabra y el cuerpo. Pág. 461.
- 4.7. *Interior Scroll*: descubrir el cuerpo, escribirlo. Pág. 469.
- 4.8. Cuerpo, erotismo y palabra en Schneemann. Pág. 481.
- 4.9. Arrancar el cuerpo de la historia convencional. Pág. 489.
- 4. 10. Contra el espacio ínfimo, el espacio vúlvido. Pág. 502.
- 4. 11. Las palabras del sexo. Pág. 515.

Conclusiones. Pág. 533.

- 1.1. Consideraciones generales sobre la Tesis. El contenido capitular y los temas tratados. Pág. 534.
- 1.2. Consideraciones particulares sobre la Tesis. La envoltura, el *text/il*, el corte, lo obscuro y la estética espiral: estrategias para entender la escritura corporal. Pág. 545.

Lista de ilustraciones. Pág. 556.

Bibliografía. Pág. 562.

Agradecimientos.

Quisiera iniciar reconociendo los diversos actos de generosidad económica que hicieron posible esta investigación. En primer lugar, vaya mi reconocimiento a tres instituciones sin cuyo concurso este trabajo no habría podido ser. Del Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología (CONACYT, México) y la Universidad Complutense de Madrid (UCM, España) recibí una beca convenio para la realización de estudios de tercer ciclo, lo que me permitió viajar de México a España para efectuar los estudios conducentes a la obtención del DEA, así como para llevar a cabo la estancia para realizar parte de la investigación de lo que sería la tesis doctoral. En mi calidad de profesor recibí también, de parte de la Secretaría de Educación Pública (SEP) de México, junto a la Dirección General de Educación Tecnológica Industrial (DGETI), una beca de apoyo para mis estancias de investigación.

La Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, España), así como la Biblioteca del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou (París, Francia), me brindaron todas las facilidades para llevar a cabo mis trabajos de investigación.

Gracias a la participación diligente e incansable de mi tutora, la Dra. Selina Blasco Castiñeyra, por apoyarme y estimularme en todo momento de forma clara y precisa. Sin las lecturas puntillosas y críticas que ha hecho de mis borradores no hubiera podido llegar a ningún sitio.

Quiero, por último, agradecer a Isa y Liuva, quienes con su sonrisa constante supieron brindarme la fuerza y el deseo para concluir un trabajo que por momentos parecía infinito.

Introducción.

En el arte del siglo XX, que desde sus inicios marcaba una distancia de la producción retiniana (orientada a lo visual) y privilegiaba un componente conceptual (haciendo intervenir al cerebro), el cuerpo deviene un medio artístico central. Ya no se tratará tan sólo de un tema, sino que habrá un desplazamiento notable hacia el centro de la acción artística. Junto al cuerpo, la palabra juega un papel esencial, enfatizando la importancia del discurso en la producción artística, al punto que la producción discursivo-artística del cuerpo –a través de acciones, performances y demás recursos de las manifestaciones que caracterizan al arte contemporáneo-, se convierte en una de las preocupaciones artísticas, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX.

En el marco esbozado en el párrafo anterior, es donde se sitúa esta Tesis¹. A través de cuatro capítulos², en ella me propongo abordar una explicación de la sumamente compleja relación *cuerpo-desaparición-aparición* mediada por la palabra en el trabajo de algunos artistas contemporáneos. Los artistas y las obras que han servido para la construcción de la problemática en cada capítulo son los siguientes. Capítulo 1: Marcel Duchamp, *Urinario* (1917); Joseph Beuys, *Tina* (1960). Capítulo 2: Christo, *Bulto 1958* (1958), *Bulto 1960* (1960); Louise Bourgeois, *Sin título (Con mano)* (1980), *Persecución infinita* (2000). Capítulo 3: Günter Brus, *Paseo vienes* (1965), *Locura total* (1968); Peter Greenaway, *El libro de cabecera* (1996). Capítulo 4: Jo Spence: *Escribe o se borrado*; Carolee Schneemann, *Interior Scroll* (1975).

¹ Voy a utilizar Tesis (con mayúscula) cuando me refiera a esta investigación, que el lector tiene en sus manos. En cambio, utilizaré la palabra tesis (con minúscula), para referirme a una tesis (premisa) particular y no a la investigación final presentada para la obtención del grado de Doctor.

² A lo largo de la Tesis utilizaré la palabra Capítulo (con mayúscula) cada vez que vaya acompañada de un número, como una denominación específica (Capítulo 1, Capítulo 2, Capítulo 3, Capítulo 4), mientras que utilizaré la palabra capítulo (con minúscula) en todos los demás casos.

El reporte de la investigación sobre este problema, que en términos de delimitación se presenta con el título *La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo*, inicia con una introducción que busca poner en antecedentes al lector de la Tesis mostrando un bosquejo de la forma en que ésta ha sido estructurada.

Esta *Introducción* consta de cinco apartados: “El texto en llamas”, “Motivación de la investigación, delimitación del tema y metodología”, “El cuerpo borrado: una primera aproximación al arte corporal³”, “El cuerpo como soporte y escritura: una segunda aproximación al arte corporal”, y “La palabra y el cuerpo en el marco de las relaciones texto e imagen”. En el primer apartado se reflexiona en torno a la función que cumple esta introducción en esta Tesis en particular. En el segundo, se plantea una primera aproximación al problema del arte corporal en relación con la desaparición: la forma en que este tema aparece en el arte contemporáneo y el vacío que como investigador he detectado en esos estudios, hacia donde he dirigido esta investigación. En el tercer apartado se construye una segunda problemática a partir de la aparición corporal como escritura. En el cuarto apartado se explican los motivos que me llevaron a realizar esta investigación, y a la elección de la metodología empleada. En el último, busco situar la relación entre el cuerpo y la palabra en el marco de los estudios de relación entre texto e imagen.

I. El texto en llamas.

³ En *Body Art. Performing the Subject*, un texto clave para la comprensión del arte corporal (*body art*) en el contexto de la posmodernidad, Amelia Jones entiende esta manifestación artística como el conjunto de prácticas performativas que, a través de relaciones intersubjetivas, busca dislocar y descolocar al sujeto cartesiano moderno. En ese sentido, en esta Tesis voy a utilizar el término “arte corporal” y no “body art”, favoreciendo la utilización de la traducción castellana del término en inglés, para referirme a las distintas prácticas artísticas que tienen como base, medio y resultado el cuerpo de sujetos en relaciones exacerbadas, en las cuales se negocia la dislocación y descolocación de la experiencia social y privada. Jones, Amelia. *Body Art. Performing the Subject*: Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

“Al prólogo se le podría llamar pararrayos”, dice Lichtenbergh⁴. Esta observación podría aplicarse a cualquier libro. En el caso de una tesis doctoral las palabras del pensador alemán desencadenarían tres imágenes. La primera es que el texto que sigue al prólogo (en este caso la Tesis) podría ser considerado un edificio, y vaya que lo es: se trata de un trabajo que, metódica y detalladamente, se ha construido durante más de seis años. La otra es que este edificio bien podría ser alcanzado por los rayos; es decir, que la gran cantidad de trabajo y cuidado invertidos en su construcción no son garantía de su integridad. Es muy probable que todo texto producto de la investigación doctoral, cuya pretensión sea contribuir a la identificación y ampliación de una problemática específica desde una perspectiva personal, desencadene relámpagos. La última imagen es que el prólogo, la introducción, es un dispositivo que podría salvar el edificio del texto, y en ese sentido a su autor, el investigador novel. La puesta en circulación del texto, su consumo, como lo apunta Lichtenbergh, anunciaría una tormenta.

El contenido del aforismo de Lichtenbergh tal vez no sea una característica, sino uno de los objetivos de todo texto y, en el medio académico, la aspiración de toda tesis doctoral. En mi caso personal he construido este texto, esta Tesis, con las reservas propias de quien lo conocía. En ese sentido, he investigado, pensado, escrito, traducido, sintetizado, analizado, siempre, con la conciencia de que estaba preparándome para una tormenta. Escribía no con la intención de evitarla, sino con la esperanza de que mi obra y yo mismo saliéramos librados de ella de la mejor manera posible. El filósofo alemán Wittgenstein pensaba que si un pensamiento estaba bien construido ya había ganado bastante⁵. La tesis tendría que verse como el resultado de una construcción cuidadosa y atenta, aun con las carencias que pasa quien se dedica a una investigación doctoral. Es de Wittgenstein también la idea de que al terminar de construir una casa se sabe algo que debía haberse sabido al inicio de su

⁴ Lichtenbergh, George. En <http://inmaculadadecepcion.blogspot.com/2007/09/aforismos-de-lichtenberg.html#uds-search-results> (3 de abril de 2009).

⁵ Wittgenstein, Ludwig. *Observaciones*: Madrid, Siglo XXI, 1986, p. 35.

construcción⁶. La introducción buscaría reparar ese daño: tal vez se pretenda que sea ella el ladrillo último. En todo caso, se espera tener la habilidad suficiente para colocarlo en el lugar preciso.

2. Motivación de la investigación, delimitación del tema y metodología.

Al inicio de mi trabajo de investigación⁷, que ve su conformación final en forma de discurso en esta Tesis, pensé abordar el tema del cuerpo humano en relación con la palabra. En general, el tema del cuerpo me había atraído desde hacía bastante tiempo, razón que me condujo a estudiarlo desde distintos puntos de vista en ocasiones diversas, a lo largo de mis estudios académicos. En la tesis de la Licenciatura en Sociología⁸ tomó la forma de *Cuerpo y ciudad en la Europa del siglo XI al XIV*, investigación en la que analizaba la corporeidad en relación con las prácticas ascéticas de las sectas gnósticas, principalmente de los goliardos y los cátaros. En la tesis de la Maestría en Comunicación⁹ abordé el *Análisis de la relación cuerpo-ciudad en el cine de Ciencia Ficción*, a partir de las siguientes metáforas: el espacio/espejo, el espacio/prisión y el espacio/laberinto. Para la investigación del segundo año de los estudios de Tercer Ciclo conducentes a la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA)¹⁰, pensé en la relación entre el cuerpo y la palabra. En ese momento me pareció que para abordar el tema de la palabra necesitaba, antes, hablar del silencio, así que el título de la tesina fue: *Entre el silencio y la palabra: el cuerpo en el arte contemporáneo*.

⁶ Wittgenstein, Ludwig. *Ibid.*

⁷ Un trabajo que se remonta al inicio de la investigación del DEA.

⁸ En la Universidad Autónoma Metropolitana. México. 1998.

⁹ En la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México). 2001.

¹⁰ En la Facultad de Bellas Artes, UCM (Universidad Complutense de Madrid). 2003.

En aquella investigación pude plantear una problemática aún en estado embrionario, que en el transcurso de la investigación doctoral fue ramificándose. Lo cual dio lugar, a su vez, a un conjunto de ideas secundarias, que servirían para dar forma a cada uno de los capítulos. Como puede verse desde el título de esta Tesis, *La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo*, es para mí de gran interés la forma en que la palabra *funciona* en un proceso de reconstrucción del cuerpo. Este interés se debe a mi formación sociológica, que me ha llevado a trabajar un análisis que tiene como punto de partida la necesidad de expresión a través de la palabra y su relación con el cuerpo en diversas obras artísticas del siglo XX.

He buscado sumar dos componentes a la historiografía del arte. Por un lado, los conocimientos procedentes de mi formación sociológica; por el otro, una formación de varios años como creador poético, de donde proviene mi preocupación por la palabra. Estos antecedentes se suman a un interés de muchos años por el arte, y a los estudios de tercer ciclo realizados en la Facultad de Bellas Artes de la UCM (Sección Departamental Historia del Arte III –Programa “Bellas Artes y Categorías de la Modernidad”).

La originalidad de los enfoques presentes en el análisis se deriva, en la mayoría de los casos, de la comparación de obras cuya relación desencadena una problemática axial. Es por ello que esta investigación se caracteriza por una lectura muy personal del trabajo de artistas que son ampliamente conocidos, y cuya obra ha sido bastante trabajada por la historia y la crítica del arte. La Tesis empieza, en el Capítulo 1, nada menos que con Duchamp y Beuys, los artistas más importantes de la modernidad después de las vanguardias. Más que haber hecho un trabajo de recopilación sistemática de toda la información que existe sobre los artistas estudiados, lo que he buscado es, a partir de la comparación de una obra de cada uno, plantear una problemática relacionada con el cuerpo, la palabra, la desaparición y la aparición. Con esto he intentado mostrar facetas inéditas de sus obras. Algo que forzosamente ha incidido en esta investigación es el hecho de que la mayor parte del tiempo –sobre todo en la última parte correspondiente a la

escritura de la Tesis y sus correcciones-, ha sido llevada a cabo en México con las limitaciones que esto implica, debido al periodo que cubrió mi beca doctoral, que fue de cuatro años a partir del inicio de los estudios de tercer ciclo (DEA).

Para el desarrollo de estas ideas ha sido necesaria la selección de obras que, relacionándose de acuerdo a lo que a mi me parecía un problema muy específico, dieran origen a una reflexión sistemática sobre la relación entre el cuerpo y la palabra. En ese sentido, cada capítulo se ha construido con base en el enfrentamiento y comparación de dos obras¹¹. Quisiera subrayar la importancia que para construir mis interpretaciones han tenido las comparaciones de obras que proceden del campo de las artes plásticas, con textos literarios y poéticos. Esto se debe a que en un tema como éste, la escritura corporal en el arte del siglo XX, no podrían estar ausentes las consideraciones sobre la palabra, que guardan una estrecha relación con la represión de carácter psicoanalítico y político.

Como he dicho antes, los temas de cada capítulo han sido planteados de acuerdo a la confrontación de una o dos obras de cada artista. Los criterios de elección obedecen al desarrollo de la hipótesis principal: la represión hace desaparecer el cuerpo, y la práctica de la escritura, entendida como ejercicio corporal, lo llevaría a la aparición. Para el Capítulo 1 he elegido obras que aluden al cuerpo desaparecido (el *Urinario* de Duchamp y la *Tina* de Beuys). En el Capítulo 2, donde se aborda la idea de un cuerpo encerrado y deseoso de salir, he elegido obras que marcan ese paso. En ese sentido, de los bultos de Christo a las esferas de Bourgeois es posible identificar el paso de la reclusión al escape. A partir de este capítulo se trabaja la metáfora *text/il* (texto/tejido), dando a entender que lo que envuelve a los cuerpos, evitando su libertad, es tanto una envoltura física, como la presente en las obras de Christo, como un texto, es decir, un discurso sobre el cuerpo. En el Capítulo 3 las obras seleccionadas me han parecido las más adecuadas para continuar con la idea

¹¹ Aunque hubiera querido que fueran dos, no siempre fue posible. En algunos capítulos, como el dos y el tres ha sido necesaria la elección de dos obras de cada artista. Tal exigencia de reducción apunta hacia una delimitación de una problemática.

de escape hacia la libertad planteada en el Capítulo 2. Por ello he elegido dos obras referentes a la herida de Brus (*Paseo Vienés*, que corresponde a la autopintura y *Locura total*, relativa a la automutilación), así como dos secuencias cinematográficas de *El libro de cabecera* de Peter Greenaway, en las cuales la escritura aparece como herida. Por último, en el Capítulo 4 he buscado expresar la oposición entre el cuerpo simbólicamente muerto, alejado de la escritura, de *Escribe o se borrado* (Jo Spence) y el cuerpo pleno de vida de *Interior Scroll* (Carolee Schneemann). La palabra, que en el Capítulo 1 aparece en forma abyecta, como firma en el *Urinario*, recupera este rasgo en *Interior Scroll*, la última obra analizada en la Tesis, donde es presentada como algo que surge de la vagina de Schneemann.

Con respecto a la necesidad de profundizar en una obra como la de Louise Bourgeois, escribe José Miguel G. Cortés lo siguiente: “Se debería hablar de sus obras en términos más amplios, saber encontrar las líneas de unión que nos lleven, a través del estudio del inconsciente, de lo individual a lo universal confluyendo en una totalidad mucho más rica. Se debería saber penetrar en el inconsciente hasta el mundo de las raíces sexuales de la vida, hallar la prehistoria de las imágenes que dan cuerpo a su obra, bucear en los elementos simbólicos y psicológicos que obsesivamente pueblan sus esculturas, relacionarlas con los arquetipos religiosos antiguos, con los iconos de otras culturas”.¹² En esta investigación, en cierta forma, me he atenido a la directriz insinuada por G. Cortés. He buscado dar cuenta de las obras a través de un amplio y profundo análisis que incluye un minucioso estudio de los elementos simbólicos presentes, buscando agotar los contenidos implícitos de la relación entre el cuerpo y la palabra.

3. El cuerpo borrado: una primera aproximación al arte corporal.

¹² García Cortés, José Miguel, *El cuerpo mutilado*: Valencia. Generalitat Valenciana, 1996, p. 15.

En este apartado se comentarán dos causas de la desaparición del cuerpo. La primera obedece a los fines de codificación corporal mediante estrategias disciplinarias. La otra está relacionada con el enfrentamiento que, con base en cuestiones políticas, distribuye roles y espacios diferenciadamente a los cuerpos que conforman una sociedad.

Fue a partir del gran cambio iniciado en el siglo XVII, la ascensión y posterior afianzamiento de una nueva clase –la burguesía moderna–, que se dio un conjunto de transformaciones en distintos órdenes, como el político, el económico, el social y el estético. Este cambio llevó aparejada toda una estrategia que tenía, como uno de sus fines, el cuerpo. Sin dejar de ser un objeto de conocimiento, fue interpretado como un medio de producción. Se le pensó como una máquina. No se trataba ya sólo del conocimiento teológico acerca del cuerpo –brindado por el pensamiento cristiano–, del estético –brindado por el arte clásico y renacentista– ni del conocimiento médico o filosófico. Hacía falta un nuevo conocimiento que permitiera pasar de la interpretación del cuerpo *como máquina*, a la realización del cuerpo-máquina. Como ha afirmado Barker, el cuerpo “no es un residuo extrahistórico, invariable y mudo; es tan codificable y decodificable, tan inteligible en su presencia y en su ausencia como cualquiera de los objetos históricos que se suele reconocer como tales. Es el emplazamiento de una operación de poder, de un ejercicio de significado”¹³. En *Vigilar y castigar* Foucault explica la forma en que el poder disciplinario tomó como blanco el cuerpo y las estrategias que utilizó para encarnarse en él y poder codificarlo. Sitúa en la segunda mitad del siglo XVII la estrategia del poder que consiste en borrar un cuerpo que carece de los atributos de poder para, sobre esa estructura, escribir otro que sea un emblema de poderío y capacidad. El cuerpo-máquina sería el producto de la aplicación del mecanicismo a la normalización del cuerpo. Producto del descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco de poder, el hombre máquina (a quien corresponde el cuerpo-máquina) “es a la vez una reducción materialista del alma y una teoría general de la educación, en el centro de las cuales domina la

¹³ Barker, Francis. *Cuerpo y temblor*. Buenos Aires, Per Abbat, 1984, p. 17.

noción de 'docilidad' que une al cuerpo analizable el cuerpo manipulable. Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado"¹⁴. Se trataría de un cuerpo totalmente institucionalizado, funcional en su totalidad porque la norma se ha inscrito en cada uno de sus rasgos y movimientos.

El proceso de borradura del cuerpo daría como resultado la separación del cuerpo individual del cuerpo social, así como de sí mismo, ya que consigue su integración en un sistema múltiple de producción de poder, artículos, discursos (conocimientos) y cuerpos. En tanto que promovido por el poder normalizador y disciplinario, el proceso buscaría borrar cualquier rasgo de particularidad, individualidad y espontaneidad. El cuerpo ausente, desaparecido, es el cuerpo que ha sido inserto en una retícula disciplinaria, el cuerpo-máquina. Cuerpo ajeno al individuo en la medida en que está totalmente presente y disponible para la institución. En los distintos capítulos veremos la estrategia que, desde la dimensión artística, los artistas aquí trabajados han llevado a efecto para denunciar este proceso de borradura y desaparición del cuerpo.

En *Volatile Bodies* dice Elizabeth Grosz que el cuerpo ha permanecido como un punto ciego conceptual en el pensamiento filosófico tradicional, así como en la teoría feminista contemporánea¹⁵. Semejante punto de vista sostiene Domingo Hernández cuando afirma que "Durante mucho tiempo, bajo el dominio de una determinada tradición filosófico-religiosa, el cuerpo sufrió todo tipo de exclusiones. De hecho, sufrió la más grave de todas ellas: no alcanzar siquiera la categoría de tema"¹⁶. La oposición hombre-mujer, correlativa a la oposición mente/cuerpo propia de la filosofía cartesiana, asocia al hombre con

¹⁴ Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. México, S. XXI, 1998, p. 140.

¹⁵ Elizabeth Grosz acusa al feminismo de haber adoptado, de forma no crítica, muchas suposiciones relativas al rol del cuerpo en la vida social, política, cultural psíquica y sexual y, de este modo, puede ser tomado como cómplice en la misoginia que caracteriza a la razón occidental. Grosz, Elizabeth. "Refiguring bodies" en: *Volatile bodies*: Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 3.

¹⁶ Hernández Sánchez, Domingo (Ed.) *Arte, cuerpo y tecnología*: Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, p. 9.

la mente y a la mujer con el cuerpo. No nos extrañe pues, que, en esta investigación el problema de la desaparición corporal aparezca con mayor frecuencia e intensidad en obras de artistas mujeres que hombres. En este sentido, la filosofía se habría desarrollado como una forma de conocimiento a partir de la negación del cuerpo, al punto de que éste se habría constituido en una “fuente de interferencia”¹⁷ para las operaciones de la razón. Frente al conocimiento de base no corporal, el arte del siglo XX habría promovido una base corporal para hacer del cuerpo una de las principales fuentes de emanación de conocimiento.

Acorde a lo acontecido en el ámbito artístico hasta la primera mitad del siglo pasado, Grosz identifica tres líneas de investigación del cuerpo en el pensamiento contemporáneo herederas del pensamiento cartesiano. En la primera, el cuerpo es visto como un objeto para las ciencias naturales. En la segunda, es pensado en términos metafóricos como un instrumento, herramienta o máquina a disposición de la consciencia. En la tercera línea de investigación, el cuerpo es considerado un medio signifiante, un vehículo de expresión que permite volver público y comunicable lo que es esencialmente privado. En esta última línea se sitúan los esfuerzos de los artistas del siglo XX analizados en esta Tesis.

Enmarcado en la última línea de investigación comentada en el párrafo anterior, y en oposición al cartesiano, Grosz propone, en seis puntos, un análisis alternativo del cuerpo¹⁸. En primer lugar, dice, debería superarse la dicotomía cartesiana cuerpo-mente. Por otro lado, la corporalidad no debería estar asociada con un sexo o raza. En tercer lugar, se debería superar el modelo o canon que postula la superioridad de un tipo de cuerpo. Como Foucault en cuanto a la pertenencia, en el cuarto punto Grosz dice que el cuerpo debería ser visto como el espacio de inscripciones sociales, políticas, culturales y geográficas, sin perder de vista que, a un tiempo, se opone a la

¹⁷ Grosz, Elizabeth. *Ibid*, p. 5.

¹⁸ Grosz, Elizabeth. *Ibid*, pp. 3-23.

cultura. En quinto lugar, propone que una conceptualización del cuerpo incorpore las dimensiones psicológica y social. Por último, pide escapar del pensamiento dual, para pensar el cuerpo como un concepto umbral o línea fronteriza, lo que permitiría situarlo, precisamente, como eje de los procesos de construcción social.

Tal propuesta se dirige, muy en el sentido de las estrategias que veremos en las obras analizadas, a considerar el cuerpo como una serie de procesos en devenir, en construcción, más que como un fijo estado de ser. Las propuestas de los diferentes artistas analizados en esta investigación, aunque provengan de perspectivas diversas, nos presentan un cuerpo activo, productivo y combativo, cuya especificidad estaría en función de los grados y modos de organización e interacción con el entorno social.

Hasta aquí se ha comentado una causa de la desaparición del cuerpo, aquella que obedece a los fines de codificación corporal mediante estrategias disciplinarias. La otra estaría relacionada con el enfrentamiento que, con base en cuestiones políticas (de poder), le asigna a ciertos cuerpos roles de subordinación y espacios donde les resulta imposible manifestarse y ser percibidos. El estudio de la relación cuerpo-espacio en el arte contemporáneo pasa, necesariamente, por la dicotomía dentro-fuera, que permite hablar de una ausencia producto de la desaparición como encubrimiento. Veamos cómo aparece esto en las obras de cada capítulo.

En el Capítulo 1 el espacio familiar, doméstico, aparece como un espacio, paradójicamente, peligroso, pues es allí donde ha ocurrido la desaparición del cuerpo, evidenciada en dos obras: el *Urinario* de Marcel Duchamp y la *Tina* de Joseph Beuys. Este último es una figura de gran importancia por la exigencia de conceptualización de los planteamientos de Duchamp, a quien acusó en reiteradas ocasiones de su falta de compromiso teórico y político. Beuys es presentado en este capítulo como un artista que sufre de tal forma la represión política que, entre otras cosas, emprende la formación de un partido político, el Partido Alemán de los Estudiantes (1967).

Los bultos de Christo, en el Capítulo 2, podrían entenderse como la puesta en escena de un poder político que, aprisionando y aislando a ciertos seres humanos, impide su libre tránsito y exhibición. Ello daría como resultado la configuración de una cartografía alternativa. En el caso de Bourgeois, la política se circunscribe a un problema de género que tiene su asentamiento en el espacio doméstico. En sus esferas, que pueden interpretarse como el espacio doméstico que aprisiona al cuerpo femenino, es cuestionada la doble figura de lo masculino frente a lo femenino, el padre y el amante (el esposo). En este capítulo la denuncia parte de dos figuras específicas: el inmigrante y el ama de casa

En las acciones de Brus, en el Capítulo 3, encontramos un fuerte componente político que evidencia la apropiación institucional del cuerpo del individuo, al punto que sólo mediante una acción desesperada, la herida, el artista podría abrir un cuerpo falso (fisiológico y textual) que ha servido para aprisionar su cuerpo verdadero. En el caso de *El libro de cabecera* de Greenaway el problema político se circunscribe, como en el Capítulo 2 con el análisis de Bourgeois, al problema de género que tiene un componente espacial, relativo al espacio doméstico.

Por último, en el Capítulo 4 el problema político aparece también como problema de género en relación con la representación y construcción del cuerpo. La relación género-poder-estética, presente desde el Capítulo 2 con Bourgeois, encuentra en el trabajo de Spence y Schneemann su continuación. Con *Escribe o sé borrado* de Jo Spence el cuerpo aparece, en una metáfora clínica, atrapado en un proceso discursivo que amenaza con hacerlo desaparecer a menos que se anime a hacerse cargo de su escritura, entendida como existencia. Este cuerpo oculto, incapaz, aparece en *Interior Scroll*, de Schneemann, en plena acción política, luchando por una escritura animada y animadora que empieza con su existencia como palabra.

El tema de la desaparición corporal resulta constitutivo de los estudios sobre el cuerpo en el arte contemporáneo. Aunque algunos autores tratan de forma general el tema del cuerpo, sin poner énfasis en el problema de la desaparición, ésta aparece en sus estudios como un rasgo insoslayable del cuerpo en la cultura y el arte a partir de la modernidad. Entre estos investigadores cabe destacar a Jane Blocker¹⁹, Amelia Jones²⁰ y Patricia Mayayo²¹, para quienes la desaparición obedece a problemas de género y construcción de la sexualidad; Jean Clair²² y Juan Vicente Aliaga²³, quienes ponen el acento en el cuerpo monstruoso, abyecto e inmundado que resulta indigno de verse; Veronique Mauron y Claire De Ribaupierre²⁴ y Giorgio Agamben²⁵ para quienes el cuerpo existe como una proyección fantasmal; Shinichiro Osaky²⁶ y Georges Didi-Huberman²⁷, para quienes el cuerpo se reduce simplemente a una huella, a un rastro; Lynda Nochlin²⁸, para quien el cuerpo sólo existe como fragmento producto de una catástrofe a partir de la modernidad; Francis Barker²⁹ y Paul Ardenne³⁰, para quienes la desaparición del cuerpo obedece a una intextuación, es decir, la huida hacia el texto donde es posible manifestar la carnalidad en toda su intensidad. La desaparición del

¹⁹ Blocker, Jane. *What the body cost*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.

²⁰ Jones, Amelia (Ed.). *Performing the body, Performing the text*. London, Routledge, 1999. Y: Jones, Amelia. *Body Art. Performing the Subject...* op.cit.

²¹ Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres: historias del arte*. Madrid, Cátedra, 2003.

²² Clair, Jean. *De Immundo: Apophasisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*. Paris, Galilée, 2004.

²³ Aliaga, Juan Vicente. *Formas del abismo*. Gipuzkoa, KM Kulturanea, 1995.

²⁴ Mauron, Veronique et de Ribaupierre, Claire. *Le corps évanoui*. Paris, Hazand, 1999.

²⁵ Agamben, Giorgio. *El hombre sin contenido*. Barcelona, Àltera, 2005.

²⁶ Osaki, Shinichiro. *Traces*. Kyoto, The National Museum of Modern Art: 2004.

²⁷ Didi-Huberman, Georges. *L'empreinte*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

²⁸ Nochlin, Linda. *The body in pieces: the fragment as a metaphor of modernity*. London, Thames and Hudson, 1994.

²⁹ Barker, Francis. *Cuerpo y temblor...* op. cit.

³⁰ Ardenne, Paul. *L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du 20^e. Siècle*. Paris, Éditions du Regard, 2001.

cuerpo en el arte contemporáneo ha sacado a la luz un conjunto de problemáticas que, con su ausencia, parecían inexistentes, como son el caso del cuerpo engullido por el poder disciplinario y laboral, el problema de género, los estudios *Queer* (relativos a la orientación sexual y la identidad de género), y las problemáticas derivadas del enfrentamiento con la institución médica, así como con las instituciones políticas. Por ello el aspecto biográfico resulta uno de los elementos más importantes del arte corporal.

Para Amelia Jones el cuerpo “ha adquirido un rol crucial en el arte y la historia del arte, como parece claro por su obviedad e invisibilidad simultáneas en estos discursos”³¹. Ambas estrategias, la obviedad y la invisibilidad, parecerían opuestas, pero no lo son: se llegaría a la invisibilidad del cuerpo, precisamente, por la obviedad. El discurso occidental sobre el cuerpo, generado desde el pensamiento cartesiano, como lo ha expuesto Elizabeth Grosz en *Cuerpos volátiles*³², a través de la repetición, lo vuelve obvio. Tal discurso iría borrando el cuerpo real hasta el punto de hacerlo invisible, puro discurso desencarnado. En un libro que lleva un título ineludible para esta investigación, *El cuerpo del artista*, Jones dice que el artista experimenta esta desaparición, esta condición de invisibilidad, como un desafío. La lucha contra la represión le devolvería el cuerpo arrebatado: “Esta drástica visión del cuerpo del artista, que (...) había permanecido reprimido durante largo tiempo bajo el régimen de la edad moderna, supone una transformación violenta en la auténtica concepción de lo que es el arte visual”³³.

4. El cuerpo como soporte y escritura: una segunda aproximación al arte corporal.

³¹ Jones, Amelia. “Body”, en: Nelson, Robert S. and Shiff, Richard (Eds.). *Critical terms for art history*. Chicago, University of Chicago, 1996, p. 252

³² Grosz, Elizabeth. *op. cit.*

³³ Jones, Amelia. “Regresar al cuerpo, el lugar donde se manifiestan todas las escisiones de la cultura occidental”, en: Jones, Amelia (Ed.). *El cuerpo del artista*: Hong Kong, Phaidon, 2006, p. 19.

En la primera parte de *Historia de la sexualidad*³⁴ Foucault presenta un novedoso análisis del poder político que, opuesto al tradicional –cuyas características serían la asimetría, la verticalidad y el sentido descendente–, lo piensa como una práctica en estructura de red que se desarrolla en todas las direcciones y en todos los sentidos. Por insignificante que pudiera parecer, cada acción sirve, mediante su inserción e interrelación en redes, a la conformación de grandes estrategias de poder. De este modo, se es partícipe del poder en dos formas: se es sujeto de la acción, como actor, y sujeto en el sentido de estar sujeto, aprisionado. Tener un cuerpo, ser un cuerpo, sitúa al sujeto en la red de poder, en su construcción. Podemos entender que los artistas aquí analizados han buscado, con sus obras, participar en el tejido (es decir, en el texto), en la construcción del discurso no oficial ni institucional sobre el cuerpo.

Dice Pedro Cruz Sánchez que en “ningún período como el contemporáneo, se ha asistido a una reivindicación tan generalizada y consciente de la experiencia corporal. Tanto es así que si, en algún momento de la historia se puede hablar de un *tiempo del cuerpo*, éste no es otro que el presente, que el de un marco de producción e interpretación como el posmoderno, en el que la multiplicación y propagación de los mass-media ha provocado que se genere una situación de *ubicuidad del cuerpo*, de exposición permanente de lo corporal ante nuestros ojos”³⁵. Con respecto a la importancia del cuerpo en el arte contemporáneo, Tracey Warr considera que “los artistas de performances han luchado por demostrar que el cuerpo representado posee un lenguaje propio y que este lenguaje corporal, como otros sistemas semánticos, es inestable. En comparación con el lenguaje verbal o el simbolismo visual las ‘partes del discurso’ del lenguaje corporal son relativamente imprecisas. El cuerpo como lenguaje es, al mismo tiempo, inflexible y flexible en exceso”³⁶.

³⁴ Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*: México, S. XXI, 1989.

³⁵ Cruz Sánchez, Pedro A. *La vigilia del cuerpo: arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*: Murcia, Tabularum, 2004, p. 9.

³⁶ Jones, Amelia (Ed.). *El cuerpo del artista*: Hong Kong, Phaidon, 2006, p. 13.

En su tesis doctoral *Objeto representado - objeto presentado: relación entre naturaleza muerta e instalación en Richard Artschwager*³⁷ Josu Larrañaga reflexiona sobre la importancia de la representación y la presentación en el arte, poniendo énfasis en la representación como mediación “necesaria de todo lo que aparece a nuestra sensibilidad”³⁸. Dice que no habría conocimiento sin representación pues ésta se convierte en requisito de aquél. Entiende la representación como una “ampliación del concepto de realidad. Ampliación que se manifiesta tanto por la creación de un nuevo concepto y un nuevo elemento, como por la singularidad del mismo, al no ser accesible desde otros modos de *representación* (lo que precisamente justifica la existencia del arte)”³⁹. Su reflexión se orienta a la presentación del objeto (la obra), mientras que en esta Tesis se trata de la presentación del cuerpo. Así como hay un salto de la representación a la presentación, la incorporación del cuerpo del artista implicaría el paso de la presentación a la performance y la acción, como obras que incorporan, como obra, el propio cuerpo del artista.

La obra sería verdadera, como afirma el autor, en tanto sea capaz de presentar; si representa “siempre es falsa”⁴⁰. De lo cual podemos entender que el arte, el arte verdadero, existe gracias a la dimensión de presentación de la obra.

Por otro lado, entendida como saturación de registros, para Larrañaga la presentación es una pregunta que el arte se hace sobre su propia existencia como lenguaje. Entiendo que, en la presentación del cuerpo como medio y producción artística (tema central en esta Tesis), la saturación de registros

³⁷ Larrañaga, Josu. *Objeto representado - objeto presentado : relación entre naturaleza muerta e instalación en Richard Artschwager* (en línea). [Madrid]. UCM. <<http://0-eprints.ucm.es/diana.uca.es/tesis/19972000/H/1/H1011301.pdf>> [Consulta: 13 de junio de 2009]

³⁸ Larrañaga, Josu (2004). *Ibid*, p. 19.

³⁹ Larrañaga, Josu (2004). *Ibid*, p. 30.

⁴⁰ Larrañaga, Jose (2004). *Ibidem*.

sería mayor, pues tal práctica involucra, además, la pregunta del cuerpo humano por su propia existencia social, es decir, en un entramado de prácticas y discursos mediados por el poder.

A ello se debe que, bien avanzada la segunda mitad del siglo pasado, justamente en la década de los movimientos juveniles mundiales, el cuerpo empezaría a ser usado como un “lenguaje artístico” (*art language*⁴¹) por los artistas plásticos. Pere Salabert da buena cuenta de ello en su libro *Pintura anémica, cuerpo suculento*⁴². Buscando restablecer la relación entre el individuo y el mundo externo, en un trabajo que en la mayoría de los casos resultó contestatario, artistas como Joseph Beuys, Yayoi Kusama, Vito Acconci, Carolee Schneemann, Hanna Wilke y Jo Spence le impusieron al cuerpo una función egocéntrica y egotista: se buscó la sustitución de los lienzos, las páginas y las conferencias por el propio cuerpo del artista.

Para habitar el mundo, afirma Francesca Alfano, es necesario un cuerpo⁴³. Por ello, si se quiere estar en el mundo, si se ansía participar en su producción, es requisito indispensable hacerse con un cuerpo. Ese sería el objetivo principal del arte corporal: apropiarse del cuerpo propio, el negado, el confiscado por el poder institucional. Un cuerpo “psicológico, anatómico, orgánico, un cuerpo que cambia con los eventos, con las acciones, con los comportamientos”⁴⁴.

El cuerpo se halla inserto en un interminable proceso de construcción. A través del concepto de “procedencia” (*Herkunft*) Foucault nos permite comprender que “las marcas sutiles, singulares, subindividuales”⁴⁵ que se

⁴¹ Vergine, Lea. En “The Body as Language. Body Art and Like Stories”. *Body Art and Performance. The Body as Language*: Milano, Skira, 2000, p. 7.

⁴² Salabert, Pere. *Pintura anémica, cuerpo suculento*: Barcelona: Alertes, 2003.

⁴³ Alfano, Miglietti Francesca. *Extreme Bodies. The Use and Abuse of the Body in Art*: Milano, Skira, 2003, p. 17.

⁴⁴ Alfano, Miglietti Francesca. *Ibidem*.

⁴⁵ Foucault, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*: Valencia, Pre-textos, 2004, p. 25.

entrecruzan en el cuerpo, haciendo de él una realidad social, forman una red difícil de desenmarañar. La procedencia se manifiesta en la dimensión oculta del cuerpo, así como en la visible. Las marcas se inscriben en el “sistema nervioso, en los humores, en el aparato digestivo”⁴⁶, en la parte más recóndita e inalcanzable del organismo y, también, en la más visible: la piel, la cabellera, la mirada. De tal suerte, el cuerpo deviene tal en una articulación histórica donde el poder está en juego en todo momento. En su exhibición, determinada siempre por regímenes escópicos determinados, se ponen de manifiesto los distintos discursos y prácticas que lo hacen posible y visible.

En contra del poder totalitario, político, clínico, filosófico y artístico, entre otros, el cuerpo re-emerge después de luchar contra capas de simbolismo, discursos y prácticas sociales artísticas y religiosas, para exhibirse y afirmarse. Es por eso que el arte contemporáneo es atravesado por el discurso político e ideológico. Diferentes disciplinas sociales, como la sociología, la antropología, y la semiótica han abordado el tema del espacio social, espacio de concurrencia de cuerpos humanos⁴⁷. Importante no sólo porque allí se encuentran los cuerpos de los actores/sujetos sociales –lo cual remite a la dialéctica cuerpo/entorno y al simbolismo que produce–, sino porque este espacio permite la relación entre los cuerpos, acciones que adquieren una carga simbólica y política insoslayable.

A continuación, algunas claves sobre la forma en que se aborda la particular relación entre la palabra y el cuerpo en esta Tesis. En el Capítulo 1 nos

⁴⁶ Foucault, Michel. *Ibid*, p. 30.

⁴⁷ Con respecto a la importancia sociológica del espacio remitimos al lector a las siguientes obras clásicas: Mead, George Herbert. *Espíritu, persona y sociedad : desde el punto de vista del conductismo social*: Buenos Aires, Paidós, 1972; Charon, Joel M. *Symbolic interactionism an introduction, an interpretation, an integration*: N. J. Prentice-Hall, 1979; Giddens, Anthony. *La constitución de la sociedad*: Buenos Aires, Amorrortu, 1998. En los textos citados cobra gran importancia el espacio social como un espacio de actuación (teatral) e interacción (donde los roles juegan un papel esencial), sin dejar de lado el aspecto político de estas interacciones. En el ámbito antropológico quisiéramos invitar al lector a revisar el trabajo siguiente: Gluckman, Max. *Custom and Conflict in Africa*: Oxford, Basil Blackwell, 1966. En cuanto a la semiótica, recomiendo el siguiente texto: Lotman, Iuri. *La semiosfera*: Madrid, Cátedra, 1996.

encontramos con una palabra abyecta escrita como firma en el *Urinario* de Duchamp, único y postrero mensaje-rastro del cuerpo desaparecido. En los bultos de Christo, en el Capítulo 2, la palabra aparece, simbólicamente, sobre el tejido que encubre un supuesto cuerpo. De acuerdo a Barthes, veremos, a partir del Capítulo 3 –con base en la metáfora del text/il-, que el tejido también es discurso. De tal suerte, no habría diferencia entre el tejido y la escritura que con la sogá se lleva a efecto en la superficie. Es posible interpretar que el cuerpo estaría encubierto por un discurso que le impide manifestarse. Algo semejante ocurre en *Persecución infinita* de Bourgeois, obra en la que una parte del cuerpo de una mujer asoma de una esfera (bulto redondo) de tela azul. Buscando escapar la mujer debe desgarrar y remendar el tejido, provocando un efecto similar en su cuerpo. El remiendo con aguja e hilo podría ser tomado como una escritura simbólica. La mujer estaría rehaciendo, con base en la metáfora text/il, el discurso sobre su propio cuerpo. Al fin, estaría participando en su construcción discursivo/corporal. En *Locura total* de Brus, en el Capítulo 3, la analogía del tejido y el discurso se mantiene, pues lo que el artista buscaría, al abrir la tela de la camisa y después la piel, es desgarrar un discurso que lo encubre. Como en la obra de Bourgeois, la herida suturada por Brus, semejante al corte y al remiendo, podría ser pensada como una escritura corporal. En *El libro de cabecera* el dedo de Nagiko atraviesa el vapor contra el espejo en busca de su propio cuerpo que ansía encontrar: el vapor que cubre el espejo tendría el simbolismo del discurso ajeno que encubre el cuerpo negándolo. La destrucción del vapor podría tomarse como una escritura personal que le permite encontrarse con su cuerpo. En el Capítulo 4 no hay escritura en *Escribe o se borrado* de Jo Spence, aunque sí una exigencia total de que tal actividad se lleve a cabo si es que se quiere continuar con vida. Esta exigencia es satisfecha totalmente en la última obra analizada, *Interior Scroll*, en la que Carolee Schneemann convierte su cuerpo en generador de una palabra total con la que interactúa táctil, vaginal y oralmente. Cabe destacar que, a partir del Capítulo 2 con *Persecución infinita* de Bourgeois, la escritura obedece a lo que en esta investigación ha sido conceptualizado como “escritura espiral”. Se trata de una escritura ejercitada por el cuerpo sobre sí mismo, proceso en el cual deviene soporte, palabra y escritor al mismo tiempo.

5. La palabra y el cuerpo en el marco de las relaciones texto e imagen.

En el marco de la visualidad característica de la cultura posmoderna, W. J. T. Mitchell habla de la necesidad de ampliación de los estudios sobre la imagen⁴⁸. Dentro de esta necesidad manifiesta (que no sólo se refiere a la Historia del Arte, sino que se extiende al más amplio campo de la Cultura Visual) es donde sitúo el problema de la escritura corporal; es decir, la relación entre la palabra y el cuerpo en el arte contemporáneo (que podría entenderse como palabra encarnada o *cuerpotexto*). Para tal efecto, voy a presentar esta problemática como uno más de los casos de relación entre texto e imagen. Este enfoque, relativo al campo de análisis de las relaciones entre la palabra y el cuerpo, ha sido poco trabajado por los críticos y los historiadores de arte, por lo que esta investigación busca, aunque sea en una mínima parte, contribuir a un campo de estudio que se abre al estudio de los problemas de la imagen, de las relaciones entre imagen y texto en general, y de las relaciones entre palabra y cuerpo en particular.

La relación entre el texto y la imagen, como afirma Antonio Monegal, “goza de una larga tradición, que se remonta a la antigüedad clásica, a Platón y Aristóteles, aunque debemos sus manifestaciones más conocidas a Simónides y a Horacio. Plutarco atribuye al primero la afirmación de que la pintura es ‘poesía que habla’, mientras que la sentencia horaciana, ‘ut pictura poesis’ – como la pintura, así es la poesía-, se ha convertido en la formulación más afortunada e influyente en la historia de la comparación interartística”⁴⁹. Nigel Wheale concuerda en que esta relación ha sido un problema persistente en el que se ven incluidas disciplinas tales como la historia del arte, la estética, la

⁴⁸ En entrevista con Margaret Dikovitskaya. Dikovitskaya, Margaret. *The study of the Visual after the Cultural Turn*: London, The MIT Press, 2005.

⁴⁹ Monegal, Antonio, “Diálogo y comparación entre las artes” en: Monegal, Antonio (Comp.). *op. cit.*, p. 9.

lingüística, la filosofía y la psicología. La cuestión de la hermandad de las manifestaciones artísticas incluye su propio obstáculo⁵⁰.

Monegal advierte que los debates sobre las relaciones interartísticas no deberían separarse de la reflexión sobre la referencialidad, es decir, de la “relación entre realidad y representación, a partir de la cual se define la naturaleza y función del arte”⁵¹. Un punto que conviene destacar en las obras que analizo en la Tesis es que el cuerpo no se agota en su calidad de imagen; se trata, en algunos casos, del propio cuerpo del artista, tomado como espacio artístico. No se trata del cuerpo tema, sino el cuerpo realidad empírica. Con relación a la imagen, Mitchell discute dos puntos de vista: el primero, nos dice en *Iconología: Imagen, Texto, Ideología*, proviene de la tradición griega, donde la imagen es considerada como una representación gráfica o pictórica, como un objeto material. El segundo punto de vista, que corresponde a la tradición judeo-cristiana, la considera como semejanza, como similitud espiritual. De estas dos aproximaciones a la noción de imagen, es la primera la que prevalece en los estudios sobre la relación texto e imagen.

¿Dónde se situaría la relación entre el cuerpo y la palabra, en el marco de las relaciones entre texto e imagen? O tal vez la pregunta sea: ¿Es posible situar la relación entre el cuerpo y la palabra en el marco de las relaciones entre texto e imagen? Me parece que sí es posible, pero tendríamos que hacer algunas aclaraciones. El debate sobre las relaciones entre texto e imagen, como ha sido abordado desde la antigüedad clásica, contempla un conjunto de relaciones que incluyen, principalmente, la ilustración y la descripción. “Si la palabra precede a la imagen, hablamos de *ilustración*. Este término no sólo designa la ilustración *stricto sensu*, como las que Doré hace de Cervantes, La Fontaine, o Milton, sino que también indica el tipo de relación que conecta innumerables cuadros del período clásico europeo con la Biblia, Homero y

⁵⁰ Wheale, Nigel (Ed.) *Postmodern arts*: New York, Routledge, 1995, p. 178.

⁵¹ Monegal, Antonio, “Diálogo y comparación entre las artes” en: Monegal, Antonio (Comp.), *op. cit.*, p. 10.

Virgilio, o a las Metamorfosis de Ovidio”⁵². Por el otro lado, la écfrasis (la descripción), como afirma Michael Riffaterre es “un caso particular de descripción o de relato que dio origen a un género menor cuyos procedimientos son del orden de la mimesis”⁵³. Tanto la ilustración como la écfrasis obedecen al modelo de aparición consecutiva de la imagen y el texto.

Áron Kibédi señala que, a pesar de la gran cantidad de estudios existentes sobre este tema, “se han hecho pocos esfuerzos para explicitar los problemas generales que subyacen a este tipo de investigación”⁵⁴. Uno de estos problemas se relaciona con la taxonomía de las relaciones que, de acuerdo a Kibédi, son de dos tipos: aparición consecutiva y aparición simultánea. En el primer caso, comentado en el párrafo anterior, se presenta ya sea la imagen o el texto y, consecutivamente, su complemento. A este primer tipo corresponden la ilustración o el comentario. En ellas Foucault encuentra subordinación y regulación: “o bien el texto es regulado por la imagen (como en esos cuadros en los que están representados un libro, una inscripción, una letra, el nombre de un personaje); o bien la imagen es regulada por el texto (como en los libros en los que el dibujo viene a consumir, como si siguiese tan sólo un camino más corto, lo que las palabras están encargadas de representar)”⁵⁵. Dice Kibédi que hay casos en que la imagen y el texto aparecen consecutivamente debido a que se originan en artistas diferentes. En el caso de las obras analizadas en esta investigación resulta un rasgo distintivo el hecho de que tanto la imagen como la palabra correspondan al mismo artista. No se trata de un comentario sobre el cuerpo, sino de un comentario/cuerpo o, más bien, de una palabra/cuerpo o, como se ha dicho, de un *cuerpo/texto*.

⁵² Kibédi Varga, Áron. “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen” en: Monegal, Antonio (Comp.), *op. cit.*, p.125.

⁵³ Riffaterre, Michael, “La ilusión de Écfrasis” en: Monegal, Antonio (Comp.), *op. cit.*, p.161.

⁵⁴ Kibédi Varga, Áron, “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen” en: Monegal, Antonio (Comp.), *op. cit.*, p.109.

⁵⁵ Foucault, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*: Barcelona, Anagrama, 2001, p. 49.

El caligrama corresponde al segundo tipo de aparición, en el cual tanto el texto como la imagen se presentan de forma simultánea. Es en el caligrama, de acuerdo a Foucault, donde hay mayor acoplamiento entre el texto y la imagen, pues en el modelo de aparición consecutiva raras veces permanece estable el acoplamiento, porque uno de los dos campos de significado escapa a la semejanza. En todo caso, no hay subordinación total de un discurso con respecto al otro, pues debido a su naturaleza disímil resulta difícil conseguirse un paralelismo total. La aparición de la palabra y el cuerpo, sin tratarse de un caligrama, correspondería al tipo simultáneo. Escapa a la subordinación y regulación (entre texto e imagen) a la que se ha referido Foucault. Es destacable el hecho de que se trate de una autoescritura.

En *Iconology: Image, Text, Ideology* Mitchell resalta dos cosas que resultan fundamentales para esta investigación. En primer lugar comenta la centralidad y la importancia de la imagen y el texto en la evolución de la crítica moderna: “Para la crítica moderna el lenguaje y las imágenes se han convertido en enigmas, problemas para ser explicados, prisiones que encierran el entendimiento alejándolo del mundo”⁵⁶. Lo anterior me hace pensar en la escritura corporal como un tema de investigación que tendría una importancia central en los estudios sobre cultura visual y arte. Por otro lado, pone de manifiesto el factor ideológico al afirmar que la relación entre la imagen y el texto se da en un marco de enfrentamiento político, como lucha por el territorio. Sumado esto a la realidad corporal, donde texto e imagen se conjugan en la carne, me parece posible presentar la escritura corporal propia del arte corporal como una práctica conflictiva, cuestionadora de la ideología dominante, que ha tomado el cuerpo como sitio de enfrentamiento. A fin de cuentas se trataría, en la escritura corporal, de un juego de intersección entre el dominio político, el estético y el clínico (fisiológico).

⁵⁶ “For modern criticism, language and imagery have become enigmas, problems to be explained, prison-houses which lock the understanding away from the world”. Mitchell, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p. 8.

Como acabo de señalar, en las obras analizadas en esta Tesis, el cuerpo y el texto aparecen al mismo tiempo, amen de que encuentran su origen en el mismo artista. El *cuerpo/texto* resulta el producto de un mismo hacer. “Las palabras, en cuanto se añaden a las imágenes, tienden a restringir las posibilidades de interpretación; ‘desambiguan’ la imagen, y vuelven su significado inequívoco. Las interpretaciones fluctuantes de las narraciones desaparecen; las argumentaciones se aclaran”⁵⁷. Podríamos pensar que en el caso de la escritura corporal (o escritura encarnada) que nos ocupa, las palabras no son añadidas al cuerpo, pues se trataría de un cuerpo que ha desaparecido de forma simbólica. La función de las palabras no consiste en restringir la interpretación (del cuerpo) sino que, más bien, apuntaría a su aparición y posterior ampliación. Ya que no se trata, como veremos, de un texto conceptual ni lingüístico, podría decirse que el cuerpo aparece como un texto fluctuante, crítico, en proceso.

Para Wendy Steiner⁵⁸, debido a su naturaleza temporalmente estática, la imagen representa el objeto trascendente cuya existencia transcurre fuera de la corrupción del tiempo, mientras que la palabra, propia de la narración, está asociada a la depredación temporal. Estas ideas de Steiner tienen su raíz en las ideas del texto clásico sobre las relaciones entre texto e imagen de Gotthold Ephraim Lessing en su *Laocoonte*⁵⁹. Ya que el cuerpo trabajado por los artistas no es sólo imagen, sino que es a la vez imagen y realidad empírica, no puede hablarse, en el caso de la escritura corporal tratada aquí, de una manifestación atemporal, incorruptible. Como ha sido anotado con anterioridad, se trata más bien de una manifestación transitoria, histórica, comprometida. “En las

⁵⁷ Monegal, Antonio (Comp.), *op. cit.*, p.116.

⁵⁸ Steiner, Wendy. *Pictures of Romance. Form against context in painting and literature*. Chicago, The University of Chicago Press, 1988.

⁵⁹ En el segundo párrafo de este apartado (5. La palabra y el cuerpo en el marco de las relaciones texto e imagen), de acuerdo a Antonio Monegal, se ha comentado la tradición de reflexión sobre la relación entre texto e imagen en el mundo antiguo que, partiendo de Platón, va a Aristóteles, Simónides, Horacio y Plutarco. En el pensamiento moderno tales reflexiones parten de G. E. Lessing, quien en su *Laocoonte. O de los límites de la pintura y la poesía*, buscando datar la obra escultórica que sirve de base al título de su libro, explica la especificidad y relación de la poesía y el arte a partir de su naturaleza como actividades creadoras de representación. Lessing, G. E. *Laocoonte*. México, Porrúa, 1993.

teorizaciones genealógicas de Butler, el sujeto, que no tiene origen ni fin, entra en conflicto con y se define a sí mismo frente a otros sujetos y regímenes existentes de poder, a través de procesos que implican pérdida y la melancolía. Ésta es una apropiación foucaultiana y psicoanalítica, por parte de Butler, del sujeto de Hegel como un agente performativo, melancólico, que asume su identidad social dentro más bien que fuera de las estructuras existentes de poder⁶⁰. Esta escritura corporal, siempre crítica, es el signo de una lucha por participar en la construcción de la red de poder; constituye una estrategia de enfrentamiento ideológico, por lo que, al depender de las condiciones del contexto y del interlocutor, resulta dinámica. El *cuerpo/texto* estaría construyéndose constantemente.

Stephen Melville encuentra una relación no sólo entre el texto y la imagen, sino que consigue ampliarla incluyendo al cuerpo. Lo hace mediante el cruce de dos imágenes: la primera, de la Biblia, corresponde a Mateo: “La luz del cuerpo es el ojo” (Mateo, 6: 22)⁶¹. La segunda es de *La invención de la soledad* de Paul Auster: “Porque ninguna palabra puede escribirse sin primero haber sido parte del cuerpo, una presencia física con la cual ha vivido uno, de la misma forma en que uno vive con su propio corazón, estómago y cerebro”⁶².

⁶⁰ Judith Butler es una filósofa post-estructuralista, profesora del Departamento de Retórica y Literatura Comparada de la Universidad de California, Berkeley. A partir de la teoría desarrollada por Foucault, Freud y Lacan ha hecho aportaciones significativas en los estudios de feminismo y de la teoría Queer. “In Butler’s genealogical theorizations, the subject, which has neither origin nor end, comes into conflict with and defines itself against other subjects and existing regimes of power, through processes involving loss and melancholia. This is a Butler’s Foucauldian and psychoanalytical appropriation of Hegel’s subject as a performative, melancholic agent that assumes its social identity inside rather than outside existing power structures”. Sara Salih en: Salih, Sara and Butler, Judith. *The Judith Butler Reader*. Cornwall, Blackwell, 2005, p. 4.

⁶¹ Melville, Stephen & Readings, Bill. *Vision and Textuality*. Durham: Duke University, 1995, p. 251.

⁶² “For no word can be written without first having been part of the body, a physical presence that one has lived with in the same way one lives with one’s heart, one’s stomach, and one’s brain”. Melville, Stephen & Readings, Bill, *op. cit.*, p. 252. En *La invención de la soledad*, edición castellana de Anagrama, esta frase es traducida de la siguiente forma. He decidido hacer la traducción del original en inglés porque en esta no aparece la relación visual postulada como requisito inicial en la traducción al castellano. A lo largo de la Tesis buscaré restablecer una relación corporal integral con la palabra, más allá de la relación tradicional ojo-mano-palabra: “Es imposible escribir algo que no se haya visto previamente, pues antes de que una palabra pueda llegar a la página, tiene que haber formado parte del cuerpo, tiene que haber sido una presencia física con la que uno haya convivido, igual que convive con el corazón, el

Dice Melville haber elegido estas ideas porque le permitían situar la interacción de la visión y la textualidad bajo el eje del cuerpo. Están presentes, en el texto de Auster, algunos puntos que se irán desarrollando a lo largo de estos capítulos. La falta de escritura, vista como carencia de palabra, implicaría la ausencia de cuerpo. De modo que su aparición (de la palabra) tendría como acto simultáneo la aparición del cuerpo. La idea de interioridad de la escritura, de un origen no visible que ocurre en el interior del cuerpo, y el cruce hacia el exterior para la consumación del acto de la escritura, que sería aparición del cuerpo, está presente en las obras analizadas en los Capítulos 2, 3 y 4. Las peculiaridades de las relaciones entre texto e imagen en relación con el cuerpo, como han sido planteadas en esta sección, serán abordadas y analizadas en detalle en cada una de las obras en los capítulos que componen esta Tesis. El resumen del desarrollo de ésta, poniendo énfasis en su aportación a los estudios sobre arte corporal en el marco de las relaciones texto-imagen quedará reflejado en las Conclusiones.

estómago y el cerebro". Auster, Paul. *La invención de la soledad*. Barcelona, Paidós, 1994, p. 96.

CAPITULO 1.

Cuerpos ausentes: El *Urinario* de Duchamp y la *Tina* de Beuys.

La Dulcinea de Marcel Duchamp.

Ardua pero plausible, la pintura
cambia la blanca tela en pardo llano
y en Dulcinea al polvo castellano,
torbellino resuelto en escultura.

Transeúnte de París, en su figura
-molino de ficciones, inhumano
rigor y geometría- Eros tirano
desnuda en cinco chorros su estatura.

Mujer en rotación que se disgrega
y es surtidor de sesgos y reflejos:
mientras más se desviste, más se
niega.

La mente es una cámara de espejos;
invisible en el cuadro, Dulcinea
perdura: fue mujer y ya es idea.

Octavio Paz⁶³.

“El objeto es una metáfora, una
representación de Duchamp: su

⁶³ Paz, Octavio. *Obra poética (1935-1988)*: México, Alianza, 2000, p. 723.

reflexión sobre el objeto es también una meditación sobre él mismo”.

Octavio Paz⁶⁴.

Buscando entender la compleja relación *cuerpo-desaparición-aparición-palabra*, que es abordada en los cuatro capítulos que integran esta investigación, en este capítulo plantearé una primera aproximación al problema de la desaparición del cuerpo humano desde un punto de vista artístico. Para tal efecto el capítulo está dividido en dos partes. En la primera se aborda el problema de la desaparición del objeto artístico a partir del *Urinario* de Marcel Duchamp, y se estudia la importancia del cuerpo y la palabra en la obra de Duchamp y Joseph Beuys, así como la función de ésta en la creación y conformación de la realidad. En la segunda parte he buscado establecer una relación de continuidad entre Duchamp y Beuys, lo que permitiría partir del *Urinario* y la *Tina* para ir, de la desaparición del objeto, hacia la del cuerpo humano. Con el mismo propósito, a partir de estas obras se analiza la relación entre estos objetos artísticos, el espacio doméstico y la galería de arte.

En este capítulo destaca, paradójicamente, el tema del erotismo y el de la separación, entendida como des-erotización. El erotismo, que podría entenderse como una condición del trabajo artístico, está presente en la práctica del *readymade*, por el encuentro del artista con el objeto, y por la cita de un objeto con otro en una situación en la cual el artista juega el papel de mediador. Por otro lado, está presente el tema de la separación como resultado de un objeto desaparecido (el *Urinario*) y de un cuerpo desaparecido (el usuario del *Urinario*). Cuando digo que no hay cuerpo, que es lo que se desprende de mi lectura del *Urinario* y la *Tina*, quiero decir que tampoco hay palabra. Por ello,

⁶⁴ Octavio Paz “Apariencia desnuda” en: Paz, Octavio. *Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal*: México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 134.

uno de los objetivos⁶⁵ de este capítulo consiste en establecer una relación esencial entre el cuerpo y la palabra -precisamente de la escrita y la poética. Palabra que para Duchamp y Beuys goza de una relevancia que será mostrada en una sección especial en cada uno de los apartados: *Palabra liberadora: la poética en la obra de Duchamp* y *Palabra que cura: el lenguaje en la obra de Joseph Beuys*. Una vez establecida la relación esencial entre cuerpo y palabra, podría decirse que la desaparición de uno de estos dos elementos implicaría la desaparición del otro. Se trataría de una ausencia que ocurre en un doble plano: el existencial y el del lenguaje. De tal suerte la aparición de la palabra, su presentación, implicaría la presencia del cuerpo. El tema del retorno de la palabra, que devendría retorno del cuerpo, no es asunto de este capítulo, sino de los posteriores.

1.1 Cuando la ausencia ocupa el lugar de la presencia: el caso del *Urinario*.

La *Fuente* (Fig. 1), tal vez el *readymade* más famoso de Duchamp, también es conocido como el *Urinario*⁶⁶. Desde su aparición, dando muestra de una ironía que caracterizó a los movimientos plásticos de la primera mitad del siglo XX, la *Fuente* estuvo marcada por la desaparición. Aparición y desaparición fueron caras de una misma moneda, con la que Duchamp entraba de lleno en el mercado de lo impredecible y lo imposible. “Poco se vio o se escuchó del *Urinario* durante casi cuarenta años. Por lo que se sabe hasta ahora, el *Urinario* jamás fue exhibido, y tampoco fue reproducido o discutido en ninguna forma significativa hasta que Duchamp lo expuso en Nueva York de nuevo durante

⁶⁵ Objetivo que es compartido por los demás capítulos, por tratarse de un punto axial de esta investigación.

⁶⁶ Voy a utilizar uno y otro término para expresar significados distintos en busca de efectos diferentes. De tal modo utilizaré *Fuente* cuando busque referirme a *origen*, como fuente de algo, sobre todo con relación al origen del arte del siglo XX. En cambio usaré *Urinario* para referirme al espacio del sanitario, buscando explotar su simbolismo fálico.

los 1940's"⁶⁷. Una de las pocas visiones reales del *Urinario*, vertiginosa y onírica, más propia de un sueño que de la vigilia, fue la que aconteció en abril de 1917. El *Urinario* desató una febril atmósfera en la primera exhibición de la Sociedad de Artistas Independientes. Rechazada, la *Fuente* fue oculta detrás de un tabique. Después la obra no expuesta; negada a la exhibición, sin que nadie la viera, cruzó la galería en brazos de su comprador, Walter Arensberg. "Si esto fue así, hay que añadirle una técnica nueva, de estirpe dadaísta: el escándalo, concebido como una especie de trabajo colectivo de efectos conscientemente programados. La primera escaramuza, tras las discusiones en el comité y el abandono de Duchamp, consistió en la compra del *Urinario* por parte de Walter Arensberg, y en la retirada ostentosa de tal objeto recorriendo las salas abarrotadas de público."⁶⁸



Fig. 1. Marcel Duchamp. *Fuente*, 1917.

⁶⁷ "Little was seen or heard of Fountain for almost thirty years. Insofar as is presently known, Fountain was never exhibited, and it was neither reproduced nor discussed in print in any significant form until Duchamp settled in New York Again during the 1940's". Camfield, William A. *Marcel Duchamp*: Houston, Houston Fine Art Press, 1989, p. 62. La traducción es mía. Todas las traducciones que aparecen en nota al pie, en los cuatro capítulos de la Tesis, han sido hechas por mí.

⁶⁸ Ramírez, Juan Antonio. *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*: Madrid, Siruela, 1993, p. 53.

El día que entraba en la Historia del Arte, envuelta en una atmósfera de misterio, la *Fuente* desaparecía. Tal hecho brindó una lección exquisita de economía estética. A partir de ese momento la desaparición fue una más de las estrategias artísticas para conseguir la presencia. El arte se daba la mano con la magia. “No podemos consultar el objeto en sí mismo, ya que desapareció muy pronto, y no tenemos idea de lo que le ocurrió. Duchamp dijo que Walter Arensberg compró el *Urinario* y después lo perdió. Clark Marlon, autor de recientes publicaciones sobre la Sociedad de Artistas Independientes, afirma que fue roto por William Glackens. Otros lo reportaron como oculto o perdido.”⁶⁹

En el caso de la *Fuente* nos enfrentamos, desde el principio, a una combinación de silencio y ausencia. Duchamp, para quien fue central la idea del secreto, presente en la planificación de la obra, así como en su realización, “enfaticó la necesidad del artista de ‘ir por debajo de la tierra’, de trabajar en secreto. Ir bajo tierra no era sólo una reacción a la creciente secularización y al aspecto ‘retiniano’ de la mayoría de las actividades artísticas y de la publicidad que circunda el arte y la actividad artística, más importante fue la reafirmación de Duchamp de su intento por evitar exhibiciones cada vez que pudiera”⁷⁰. Vivió su propia vida de forma secreta, ausente para los otros. Los despistaba brindando huellas falsas, para que les fuese difícil no ya encontrarlo, sino identificarlo. Su vida y su actividad estética, su campo, fueron acotadas por el secreto⁷¹. Ese fue el límite que se impuso.

⁶⁹ “We are not even able to consult the object itself, since it disappeared early on, and we have no idea what happened to it. Duchamp said that Walter Arensberg purchased *Fountain* and later lost it. Clark Marlor, author of recent publications on The Society of Independent Artists, claims that it was broken by William Glackens. Others reported it as hidden or stolen”. Camfield, William, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁰ “Duchamp emphasized the necessity for the artist to ‘go underground’, to work in secret. Going underground was not only a reaction to the growing secularization and “retinal” aspect of most art activities and to the publicity surrounding art and artwork; more important, it was Duchamp’s reaffirmation of his intent to avoid exhibitions whenever he could”. Schwarz, Arturo. *The complete works of Marcel Duchamp (Volume 1)*: New York, Delano Greenidge Editions, 2000, p. 239.

⁷¹ *Un ruido secreto (A bruit secret)* 1916 es una obra relacionada con el secreto. Se trata de una escultura dinámica, formada por un ovillo de cordel comprimido entre dos láminas de latón, sujetas entre sí por cuatro tornillos. Siguiendo las instrucciones de Duchamp Arensberg aflojó los tornillos e introdujo un objeto dentro del ovillo sin decirle a Duchamp lo que era. En 1912 Duchamp viaja a Munich. Durante ese verano permanece solo. Durante ese viaje proyecta

Como un secreto, casi inaudible e invisible, salvo para unos pocos, el *Urinario* pasó por entre los espectadores el día de la exposición. El secreto de Duchamp iniciaba su recorrido fantasmal. Ya que encierra un fuerte simbolismo corporal⁷², tanto masculino como femenino, su desaparición podría interpretarse como una desaparición del cuerpo. Y en tanto el *readymade* puede ser entendido como una proyección tridimensional de la palabra⁷³, su desaparición implicaría la desaparición del cuerpo y la palabra. Esta interpretación, la desaparición del *Urinario* y la *Tina* como desaparición del cuerpo, es la tesis principal de este capítulo.

Dos rasgos estéticos sobresalientes, en el caso del *Urinario*, le brindan esa mezcla de espectacularidad y lejanía, propias del fantasma⁷⁴: se trata del rechazo y la ausencia.

Una de las características más notables en el caso del *Urinario* es el rechazo, que da lugar a la desaparición. Aunque Duchamp no lo consideró como rechazo sino, más bien, como “supresión”. El rechazo, en cierto modo, define la vida artística de Duchamp, y en gran medida su existencia como ser humano.

El primer gran rechazo, relacionado con el ámbito artístico, ocurre cuando, siendo aún muy joven, hace una solicitud para ingresar en la escuela de Bellas Artes. El segundo corresponde al rechazo del *Desnudo bajando una escalera*,

elementos que serían esenciales para *El vidrio*, como son algunos bocetos de la novia y los pretendientes. De septiembre de 1918 a junio de 1919 tenemos nuevamente a Duchamp trabajando en secreto en Buenos Aires, Argentina. Cabe destacar dos obras de esa época. La primera es *Para mirar (desde el otro lado del vidrio (con un ojo de cera durante casi una hora))* y un ready-made realizado con motivo de la boda de su hermana Suzanne con Jean Crotti, que consistía en las instrucciones para un ready-made a distancia. Había que colgar un tratado de geometría de la ventana de su apartamento y fijarlo con una cuerda, para que el viento hojeara el libro.

⁷² Esto será tratado más adelante.

⁷³ Como lo explicaré más adelante.

⁷⁴ En este capítulo, el tema del fantasma será desarrollado a partir de la desaparición del *Urinario*. En el Capítulo 2 será abordado con mayor profundidad, sobre todo, en relación con el *Bulto 1958* de Christo y *El fantasma de la libertad* de Buñuel.

en la exposición cubista de Puteaux. Este rechazo, relevante por el hecho de que sus hermanos formaban parte del jurado, estuvo relacionado con el título del cuadro más que con su calidad pictórica. La supresión del *Urinario* en la Exposición de la Sociedad de Artistas Independientes, en 1917, constituirá el rechazo más sonado y, para propósitos estéticos, el más afortunado.

Me parece necesario recordar un hecho que no deja escapar Tomkins en su biografía sobre Duchamp. Algo que no ha sido valorado lo suficiente al estudiar el juego de alteridades que define su vida y su obra. Es algo que tiene una gran importancia. Se trata del rechazo que el Duchamp recién nacido experimenta de parte de su madre, quien, ante la irreparable pérdida de una beba de meses, en lugar de Marcel esperaba una niña que pudiera servirle de consuelo. El rechazo del sexo del hijo llevará a la madre a vestirlo y peinarlo como niña⁷⁵.

La primera exposición de la Sociedad de Artistas Independientes buscaba ser una copia del Salón Parisino de Artistas Independientes de 1916. Cualquier artista, para exponer, no necesitaba más que enviar su obra y pagar los seis dólares exigidos. “Walter Arensberg, Joseph Stella y Marcel Duchamp habían ido a comprar el artículo en cuestión aproximadamente una semana antes de la inauguración de la exposición, tras una animada conversación de sobremesa. Así pues, se encaminaron juntos hacia el local de exposición que J. L. Mott Iron Works, un fabricante de sanitarios, tenía en el 118 de la Quinta Avenida y Duchamp eligió y adquirió un urinario de porcelana, modelo Bedfordshire, de fondo plano. Marcel se lo llevó a su estudio, lo colocó boca abajo y pintó con grandes letras negras el nombre de R. MUTT acompañado de la fecha, 1917, en su reborde inferior izquierdo. Dos días antes de la inauguración oficial el objeto llegó al Grand Central Palace, acompañado de un sobre en el que se

⁷⁵ “Henri-Robert-Marcel Duchamp nació en su casa de Blainville un caluroso día de verano a las dos del mediodía. Era el 28 de julio de 1887. Hacía apenas seis meses que la hija de tres años de Eugène y Lucie, Madeleine, había muerto de difteria, la despiadada plaga de los niños, y algunos datos apuntan a que Lucie Duchamp tenía la esperanza de mitigar el dolor de esa pérdida dando a luz otra niña. En una fotografía a los tres años de edad, Marcel luce un vestidito blanco con encajes y una melena con flequillo. A pesar de que vestir a los niños de ese modo no resultaba insólito en la Francia de la época, a los tres años ya se era demasiado crecido y, además, en este caso el aspecto es más femenino de lo habitual”. Tomkins, Calvin. *Duchamp*: Barcelona, Anagrama, 1996, p. 28.

adjuntaban los seis dólares de la cuota de ingreso y participación del ficticio Mr. Mutt, su dirección ficticia de Filadelfia y el título de la obra *Fountain (Fuente)*⁷⁶. Sin embargo, el urinario que con el título *Fountain* enviaba R. Mutt no fue expuesto, ni siquiera apareció en el catálogo. Como no podían rechazarlo, porque ya se habían recibido los seis dólares, lo ocultaron. En entrevista a Cabanne dice Duchamp que detrás de un tabique o un sillón. “La obra fue, simplemente, suprimida. Yo formaba parte del jurado pero no se me consultó, debido a que los oficiales no sabían que era yo quien la había enviado; precisamente y la había inscrito con el nombre de Mutt para evitar las relaciones con las cosas personales. La *Fountain* fue situada, simplemente, detrás de un tabique y, durante toda la exposición, no supe dónde estaba. Ni siquiera podía decir que era yo quien había enviado ese objeto, pero creo que los organizadores lo sabrían gracias a los chismes que habían circulado. Nadie se atrevía a hablar de eso. Me enfadé con ellos, puesto que me retiré de la organización. Después de la exposición encontramos la *Fountain* detrás del sillón y la recuperé”⁷⁷.

En el caso del *Desnudo bajando una escalera*, el rechazo se debía en gran medida a la desacralización de un tema clásico en la pintura, del gran tema –el Desnudo. Con respecto al *Urinario*, el rechazo obedecía a la puesta en duda del espacio sagrado de la galería, y al hecho de que, simbólicamente, un hombre estuviera meando entre las pinturas. En este sentido, además de fantasmal, el *Urinario* encierra un significado inmundo⁷⁸, puesto que se trata, simbólicamente, de un líquido arrojado por el cuerpo.

Hasta aquí el rechazo, ahora vayamos al tema de la desaparición.

⁷⁶ Tomkins, Calvin, *op.cit.*, p. 203.

⁷⁷ Cabanne, Pierre, *op. cit.*, p. 59.

⁷⁸ Jean Clair encuentra que lo inmundo es uno de los componentes esenciales del arte del siglo XX (Clair, Jean. *De Immundo... op.cit.*). Lo abyecto, que tiene la doble acepción de líquido arrojado y rechazo de una norma, está presente en el *Urinario*. El tema de un arte abyecto, en la primera acepción, será desarrollado en los capítulos 3 y 4.

La *Fuente* era una pieza ordinaria de sanitario, rotada noventa grados, puesta en un pedestal y firmada R. MUTT. Fue enviada en abril de 1917, pero no logró el beneplácito del jurado. Es curioso que los miembros del jurado no hayan sabido reconocer el valor estético de una de las obras más importantes del siglo XX. Al final de la exposición fue recuperado por Duchamp y vendido a Arensberg, quien lo extravió. De tal modo la *Fuente* se convirtió, desde sus inicios, en un fantasma, un objeto desaparecido que volvería de forma insistente una y otra vez. Su primera desaparición, en la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes, parece no ser un error. La desaparición posterior, estando en posesión de Arensberg, confirmaría su naturaleza estética y fantasmal. En la *Fuente*, que por su importancia podría ser considerada una de las obras fundacionales de la estética contemporánea, la desaparición aparece como una de las estrategias más poderosas e influyentes.

Dalia Judovitz hace un análisis profundo de esta desaparición, identificando una serie de desplazamientos que van a marcar pautas a seguir en la concepción del arte del siglo XX. La *Fuente* fue hecha visible, después de su no-exhibición, a través de la revista *The blind man (El ciego)*, no. 2 (mayo, 1917). En esta revista hay un doble discurso que trae el *Urinario* al mundo de la presencia; se trata de una fotografía de Stieglitz y de un texto atribuido al propio Duchamp. A partir de aquí nos encontramos con la relación imagen-texto. El primer texto corresponde a la firma R. MUTT⁷⁹; el segundo tiene que ver con el texto aparecido en la revista *The blind man*, No. 2.

“El caso Richard Mutt.

Dicen que cualquier artista que pague seis dólares puede exponer.

El señor Richard Mutt envió una fuente. Sin mediar discusión, este artículo desapareció y nunca llegó a exponerse.

⁷⁹ Esta relación será analizada en el apartado “Palabra liberada: la poética en la obra de Duchamp”.

He aquí los motivos para el rechazo de la fuente del señor Mutt:

1. Unos adujeron que era inmoral, vulgar.
2. Otros que era un plagio, una mera pieza de fontanería.

Ahora bien, la fuente del señor Mutt no es inmoral, sería absurdo, cuando menos no más inmoral que una bañera. Es una pieza de mobiliario que vemos todos los días en los escaparates de los fontaneros.

El hecho de que el señor Mutt realizara o no la fuente con sus propias manos, carece de importancia. La ELIGIÓ. Cogió un artículo de la vida cotidiana y lo presentó de tal modo que su significado utilitario desapareció. Bajo un título y un punto de vista nuevos. Creó un pensamiento nuevo para ese objeto. En cuanto a lo de la fontanería, es absurdo. Las únicas obras de arte que Norteamérica ha producido son la fontanería y los puentes⁸⁰.

Debe aclararse que la *Fuente* nunca apareció. “El juego de sustituciones que este trabajo activamente representa incluye: 1) un objeto artesanal sustituido por un objeto producido en serie, 2) un objeto sustituido por una fotografía, 3) La firma de Duchamp sustituida por el seudónimo ‘R. Mutt’, 4) el autor (Duchamp) sustituido por un fotógrafo (Stieglitz) y una mujer escritora (Norton), y 5) el espectador (que acude a la Exposición de los Independientes, pero no ve el trabajo) sustituido por *The Blind Man* (un documento que públicamente exhibe y documenta este trabajo, que previamente no había sido mostrado)”⁸¹. Desaparece la *Fuente*, no sin dejar un rastro que es recogido por la revista *The Blind Man*. Según el Pequeño Larousse *espectador* es “La persona que acude a un espectáculo público”, pero también es el “Testigo ocular”. El espectador de

⁸⁰ Tomkins, Calvin, *op. cit.*, p. 207.

⁸¹ “The set of displacements that this work actively stages includes: 1) an artisanal object replaced by a mass-produced object, 2) an object replaced by a photograph, 3) Duchamp’s signature replaced by the pseudonym “R. Mutt”, 4) the author (Duchamp) replaced by a photographer (Stieglitz) and a woman writer (Norton), and 5) the spectator (who attends the Independents’ Show, but does not see the work) replaced by *The Blind Man* (a document that publicly exhibits and comments on this work, which was previously not shown)”. Judovitz, Dalia. *Unpackaging Duchamp. Art in transit*. Los Angeles, University of California Press, 1995, p. 127.

la Sociedad de Artistas Independientes, quien debía ver, pues esta facultad lo define, no consigue hacerlo.

Es irónico que quien diera cuenta de aquello que debía exhibirse y verse, y que como resultado de la supresión no fue exhibido ni pudo ser visto, fuese una revista que, paradójicamente, lleva por título *El ciego* (*The blind man*). Con relación a la vista de aquello que encierra un contenido atroz, Didi-Huberman afirma que, para ver, deben cerrarse los ojos⁸². Resulta extraño que sólo haya sido *El ciego* quien fuera capaz de ver el objeto desaparecido. Es como si lo que se ha preparado para ser exhibido y mirado, adoleciera, de antemano, de una enfermedad secreta. Una enfermedad existencial que va a provocar su desaparición en cuanto aparezca. O podría tratarse de la incapacidad del espectador para percibirlo. Sólo será capaz de dar cuenta de objetos artísticos de esta índole un hombre que ya no mire, pues los que ven (quienes tienen ojos), resultan ya incapaces de hacerlo. Uno de los significados más profundos de la *Fuente* está encerrado en esta ironía: que al momento que se supone debía exhibirse, desaparece.

El otro enigma, sobre el cual Duchamp brindó siempre pocas explicaciones, tiene que ver con la rotación del objeto. Hasta el año 1989, dice Camfield, no hay “registro de que Duchamp explicara el nombre o la rotación de 90° del *Urinario*.”⁸³ Más adelante propondré una lectura que explique la rotación del objeto en relación con el cuerpo desaparecido.

En esta serie de sustituciones Dalia Judovitz encuentra una violación de los criterios tradicionales que definen lo artístico, ya que “1) el *Urinario* no es un objeto original, pues se trata de un objeto producido en masa, 2) una reproducción (fotografía) es exhibida en vez del original, 3) el uso del seudónimo para firmar la obra plantea dudas sobre su atribución, 4) resulta

⁸² « Fermons les yeux pour voir » Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*: París, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 10.

⁸³ Camfield, William A., *op. cit.*, p. 23.

difícil atribuir la obra a un solo autor, ya que su reproducción involucra a otros autores, y 5) el espectador no ve el original pero conoce la obra sólo a través de su reproducción”⁸⁴. En cada uno de los casos identificados por Judovitz uno de los términos necesarios para la definición de la obra de arte es reemplazado, lo que imposibilita las condiciones para definir la obra como arte desde una perspectiva tradicional.

La desaparición, además del desplazamiento físico y el simbolismo sexual, es un rasgo que la *Fuente* comparte con otros *readymades*: el *Porta-botellas* (versión original de 1914, perdida), el *Porta-sombreros* (versión original de 1917, perdida), y el *Porta-abrigos* (versión original de 1917, perdida)⁸⁵. El juego de aparición y desaparición del *Urinario* no termina con la revista *The blind man*, no. 2, sino que continuará a través de reproducciones, versiones a escala completa y ediciones en miniatura. La obsolescencia tecnológica, así como la discontinuidad, propia de la lógica de producción industrial, llevaron a la desaparición de los otros ejemplares que, junto al que compró Duchamp, estaban en el mercado, por lo que resultó imposible conservar otro ejemplar semejante. Las reproducciones son, cada una, distinta de las otras. Cada intento por reproducir la *Fuente* alejó a Duchamp, y a quienes buscaron lo mismo, del objeto original. Me parece que en este objeto/evento lo importante no es el objeto, sino el evento; quiero decir que la importancia no estaría en el objeto sino en su desaparición. Siendo así, los intentos por reproducir la *Fuente* para recuperar su presencia habrían conseguido, por el contrario, ahondar su ausencia, hacerla mayor.

⁸⁴ “(...) 1) the urinal is not an original object, since it is mass-produced, 2) a reproduction (photograph) is exhibited rather than the original, 3) the use of a pseudonym to sign the work raises questions of attribution, 4) it is difficult to attribute the work to a single author, since its reproduction involves other authors, and 5) the spectator does not see the original but knows the work only through its reproduction”. Judovitz, Dalia, *op. cit.*, p. 127.

⁸⁵ La pérdida, tal vez, tenga que ver con el hecho de que haya empezado haciendo *readymades* en 1913, con la *Rueda de Bicicleta*, y que no haya sido sino hasta 1915 que utilizó por primera vez este nombre para designar el nuevo tipo de trabajo artístico. El primer *readymade* exhibido fue la *Fuente*. Además de esta última, otros *readymade* perdidos son: *Rueda de bicicleta* (1913), *Pulled at four pins* (1915), *In advance of broken arm* (1915), *The Battle scene* (1916), *Pliant de Voyage* (1916), *Porta sombreros* (1917), *Corscrew's shadow* (1920), *Readymade Malheureux* (1919).

El conjunto de *Urinarios* firmados por Duchamp está compuesto por cinco ejemplares, uno original y cuatro réplicas. En primer lugar tenemos el original, de 1917. La primera réplica correspondería al año de 1951 (Nueva York), un *Urinario* de 24" (61 cm. de altura). En segundo lugar está el de 1953 (París), una réplica hecha para ser vendida en subasta a beneficio de un amigo de Duchamp. La tercera corresponde al año 1963 (Estocolmo), réplica hecha por Ulf Linde para el Museo de Arte Moderno de Estocolmo. La quinta es del año 1964 (Milán), una réplica a escala natural llevada a cabo bajo la supervisión directa de Duchamp con base en la impresión de las fotos del original. "Duchamp confió a la Galería Schwarz Milán la producción de una edición firmada y numerada de sus *readymades* más importantes. La edición para cada selección estuvo limitada a 8 ejemplares firmados y numerados del 1/8 al 8/8. Dos ejemplares que no estaban a la venta fueron reservados para Duchamp y Schwarz; en la parte posterior, cerca de la orilla, en tinta negra, ponía: Marcel Duchamp, 1964"⁸⁶. Es el año en que Beuys presenta su acción *El silencio de Duchamp está sobrevalorado*. En el año 1938 Duchamp creó un modelo a escala, una maqueta de la *Fuente*, para *La caja en valija*, de 1941. Un ceramista iba a hacer trescientas reproducciones. El proceso se prolongó más allá de lo planeado, por lo que Duchamp tuvo que dejar el trabajo en manos de al menos tres alfareros, de modo que las reproducciones muestran ligeras diferencias entre sí.

"El objeto no puede llegar a la presencia, permanece envuelto en la sombra, suspendido en una especie de limbo inquietante entre ser y no-ser, y es precisamente esta imposibilidad la que confiere tanto al *ready-made* (...) todo su enigmático sentido"⁸⁷. La aparición/desaparición de la *Fuente*, seguida de

⁸⁶ "Duchamp entrusted the Galleria Schwartz, Milan, with the production of a signed and numbered edition of his most important Ready-mades. The edition for each selection was limited to 8 signed examples numbered 1/8 to 8/8. Two examples, not for sale, were reserved to Duchamp and Schwarz. On the back, near the edge, in black paint: Marcel Duchamp, 1964". Schwarz, Arturo. *The complete works of Marcel Duchamp*: London, Thames and Hudson, 1969, p. 466.

⁸⁷ Agamben, Giorgio. *El hombre sin contenido...* op. cit., p. 104.

toda una serie de apariciones enigmáticas posteriores, me lleva a pensar en la importancia del fantasma (un fantasma concreto, objetual –diferente del fantasma humano), como un tema central del arte contemporáneo.

Siguiendo los razonamientos de Freud, Agamben habla del fetiche como de un objeto que, siendo inexistente, es decir que, gozando sólo de una existencia simbólica, sirve de sustituto para una ausencia. Mitad real y mitad irreal, el fetiche es el signo de una ausencia. Se trataría de un objeto que tiene una existencia real a medias. En ese sentido constituye una “epifanía de lo inasible”, es decir que se trata de la aparición de aquello que no puede tocarse. Objeto intocable: objeto fantasma. Paradójico estado del fetiche: a pesar de su existencia material no se presta al tacto. La *Fuente* de Duchamp es de una naturaleza semejante, pues se hace presente sólo a través de su negación. “En cuanto que es negación y signo de una ausencia, el fetiche no es de hecho un *unicum* irrepetible, sino que es, por el contrario, algo sustituible, hasta el infinito, sin que ninguna de sus sucesivas encarnaciones pueda nunca agotar completamente la nada de la que es cifra. Y en cuanto que el fetichista multiplica las pruebas de su presencia y acumula un harem de objetos, el fetiche se le escapa fatalmente de entre las manos y, en cada una de sus apariciones, celebra siempre y sólo la propia mística fantasmagoría”⁸⁸.

No podemos dejar de pensar en las muchas manifestaciones o reapariciones de la *Fuente* sin que ello signifique que alguien la tiene, que alguien la ha tocado, o siquiera que Duchamp mismo la ha firmado, pues no se trata más que de presentaciones fantasmagóricas. Duchamp utiliza como sinónimos el término representación y retardo. En conversación con Pierre Cabanne: “P.C.- Usted ha calificado La Mariée de “retraso en vidrio”. M.D.- En efecto. Lo que me gustaba de las palabras era su aspecto poético. Quería dar a “retraso” un sentido poético que ni siquiera podía explicar. Lo hacía para evitar decir un cuadro de vidrio, ¿me entiende? La palabra “retraso” me gustó en ese preciso momento, como una frase que se le ocurre a uno. Era algo realmente poético,

⁸⁸ Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia, Pre-textos, 2001, p. 72.

en el sentido mallarmeano de la palabra, si usted quiere”⁸⁹. Si la representación es aquello que aparece, y el retardo es aquello que todavía no aparece, entonces para él la representación sería, en términos paradójicos, una ausencia. “Las ‘estrategias de la ausencia’ ocupan en el cuadro de ‘interferencias’ un tema central que implica una reevaluación de la materialidad y los conflictos diferenciados entre vacío y forma plena’. En el arte de nuestro siglo las ‘desmaterializaciones’ constituyen una de las tendencias innovadoras”⁹⁰.

Judovitz insiste en la estrategia de carácter estético/industrial que, con base en la desaparición del objeto artístico, busca desesperadamente conseguir la aparición de aquello que, mediante el rechazo, fue desaparecido. “De este modo, los esfuerzos para reproducir la *Fuente* pusieron en movimiento una auténtica industria: un original que es una copia documentada lleva a la proliferación de copias que son ahora originales documentados. Estos dos gestos dispares se reflejan y se invierten el uno al otro. El primer gesto implica la selección de un objeto producido en serie que se hace pasar por arte. El segundo implica la reproducción de una copia para producir objetos artísticos legítimos, firmados por Duchamp. (...) El valor artístico emerge como una función de la reproducción, esto es, como un proceso de repetición que pospone el valor de la obra por su inscripción en la temporalidad del futuro perfecto”⁹¹. El desdoblamiento presente en el *readymade*, que no es un ente verbal ni un ente físico, le brinda ese estatuto fantomático que está presente en

⁸⁹ Cabanne, Pierre, *op. cit.*, p. 59.

⁹⁰ « Les ‘stratégies de l’absence’ occupent dans le cadre des ‘Interférences’ un thème central qui implique une réévaluation créative de la matérialité et des conflits différenciés entre ‘vide et forme pleine’. Dans l’art de notre siècle, les ‘dématérialisations’ constituent l’une des tendances innovatrices ». Kowanz, Brigitte (et al). *Les stratégies de l’absence* : Wien, Museum Moderner Kunst, 1991, p. 7.

⁹¹ “Thus, the efforts to reproduce *Fountain* set into motion a veritable industry: an original that is a documented copy leads to the proliferation of copies that are now documented originals. These two disparate gestures both mirror and invert one another. The first gesture involves selecting a mass-produced object and passing it off as art. The second involves the reproduction of a copy in order to produce legitimate art objects, signed by Duchamp (...) Artistic value emerges as a function of reproduction, that is, as a process of repetition that postpones the value of the work by inscribing it into the temporality of the future perfect”. Judovitz, Dalia, *op. cit.*, p. 128.

el fetiche. El carácter místico que corresponde a la mercancía, del cual ha hablado Marx⁹², se incrementa en esta clase de objetos artísticos, como el *Urinario*, para los cuales Duchamp utiliza generalmente objetos producidos en masa, productos de la industria. Si la producción industrial de la mercancía lo desdobra en valor de uso y valor de cambio, lo que le brinda su carácter de objeto ausente, la intervención del artista provocaría en el objeto un mayor efecto de irrealdad. Duchamp muestra que “objeto y ausencia de objeto están unidos”⁹³. El objeto, antes de ser *readymade*, podría ser considerado una negación (por la limitación a la que está sometido), una vez constituido como *tal* se afirma, liberándose. No es posible ver el objeto total, sino la proyección hacia el infinito, hacia el espacio infra-leve⁹⁴.

⁹² Cito a Carlos Marx a través de Giorgio Agamben: “Una mercancía –escribe- parece a primera vista algo trivial y perfectamente comprensible... En cuanto valor de uso, no hay en ella nada de misterioso, ya sea que satisfaga las necesidades humanas con sus propiedades naturales con sus propiedades naturales, ya sea que esas propiedades hayan sido producidas por el trabajo humano. Es evidente que la actividad del hombre transforma las materias primas proporcionadas por la naturaleza de modo que se hagan útiles. La forma de la madera, por ejemplo, cambia si se hace con ella una mesa. Sin embargo la mesa sigue siendo madera, es decir un objeto común que cae bajo los sentidos. Pero apenas se presenta *como mercancía* entonces la cuestión es enteramente diferente. A la vez asible e inasible, ya no le basta poner los pies sobre la tierra, se endereza, por decirlo así, sobre su cabeza de madera frente a las otras mercancías y se abandona a caprichos más extraños que si se pusiera a bailar”. Agamben, Giorgio. *Estancias...* op. cit., p. 78.

⁹³ Maier, Corinne. *Lo obsceno*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2005, p. 32.

⁹⁴ Lo infra-leve, término al que me referiré con frecuencia de aquí en adelante en este primer capítulo, es una estrategia duchampiana que tiene como objetivo alcanzar, por distintos medios, los límites de lo real. *Es un espacio*: el espacio imperceptible donde ocurre el contacto, el lugar donde lo irreconciliable se abraza. Los espacios intermedios, donde el espacio perceptible pierde su dominio. El espacio donde lo des-semejante se convierte en lo mismo. *Es un proceso*: La estrategia de cortar y separar, que permite fragmentar la realidad, descomponiéndola. Lo infra-leve es, también, lo que está terminando, la huella casi invisible que deja un fenómeno que se extingue; los fenómenos imperceptibles, pero posibles. Es la práctica simbólica coronada por la metáfora. *Es un objeto*: Es un objeto infra-leve aquello que se vuelve tan delgado que, antes de desaparecer, se vuelve transparente, translúcido, aquello que antes de desaparecer aparece convertido en otra cosa. Las distintas proyecciones de lo real, como la luz, el humo, el vaho, son consideradas realidades infra-leves, cualquier realidad fragmentaria, la huella casi invisible que deja un fenómeno que parece extinguirse. Fenómenos imposibles que se manifiestan en los espacios intermedios. *Es un ser*: El habitante del espacio intermedio puede, gracias al manejo de lo impredecible, lo imposible y el devenir, desaparecer/aparecer, ser uno y multitud, realidad fragmentaria, casi invisible y casi visible. El habitante del espacio infra-leve produce objetos infra-leves. Este habitante es Marcel Duchamp. Duchamp, Marcel. *Notas*: Madrid, Tecnos, 1998, p. 11.

1.2 Palabra liberadora: la poética en la obra de Duchamp.

A continuación buscaré explicar la forma en que la palabra se relaciona con el *Urinario*, para poder abordar desde otra perspectiva la desaparición del cuerpo. Duchamp fue parte de Oulipo⁹⁵, el taller de literatura potencial que, en 1960, fundara Raymond Queneau junto a un grupo de escritores y matemáticos, como Jean Queval, Jean Lescure, François Le Lionnais, Claude Berge, Jacques Duchateau, Jacques Bens y, más tardíamente, Harry Matthews, Italo Calvino y Georges Perec. El objetivo de este taller era la búsqueda de la creación literaria a través de una restricción secuencial de naturaleza matemática, opuesta a la metodología dictada por el azar que caracterizó al dadaísmo y al surrealismo. En la novela policial *El secuestro*⁹⁶ (*La disparition*) Georges Perec relata la desaparición de un personaje y, a un tiempo, la misteriosa desaparición de una letra. Se trata de la letra “e”, la más utilizada en la lengua francesa, mientras que en la traducción castellana deriva en la desaparición de la letra “a”. A continuación veremos cómo, en el *Urinario*, nos enfrentamos, de modo semejante, a la desaparición de unas palabras y un cuerpo humano.

En el *Urinario* interactúan estrechamente la palabra y el cuerpo, temas esenciales en la obra de Duchamp. Son dos las modificaciones que el artista impone al *Urinario*. La primera, como ya se ha dicho, es un giro de 90 grados⁹⁷. La segunda es una escritura llevada a cabo en el objeto. Como si se tratara de un lienzo recién terminado, Duchamp escribe con pincel en la superficie blanca el nombre del otro que es él (R. MUTT)⁹⁸. Palabras que le sirven de máscara.

⁹⁵ Pérez, García David (2001): “Georges Perec. Colección de sueños: agitar antes de usar”. En <http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/perec.html>. (10 de marzo de 2009).

⁹⁶ Perec, Georges. *El secuestro*: Madrid, Anagrama, 1997.

⁹⁷ Tema sobre el que se reflexionará más adelante. En este apartado sólo se verá la relación entre el *Urinario* y la palabra.

⁹⁸ En el apartado “Leer el silencio: de Duchamp a Beuys”, correspondiente a este capítulo, se reflexiona sobre el tema de la alteridad en Duchamp. Entre otros juegos de otredad se habla del caso R. MUTT.

Las utiliza para despistar, para borrarse; pero también para dejar una pista, un rastro.

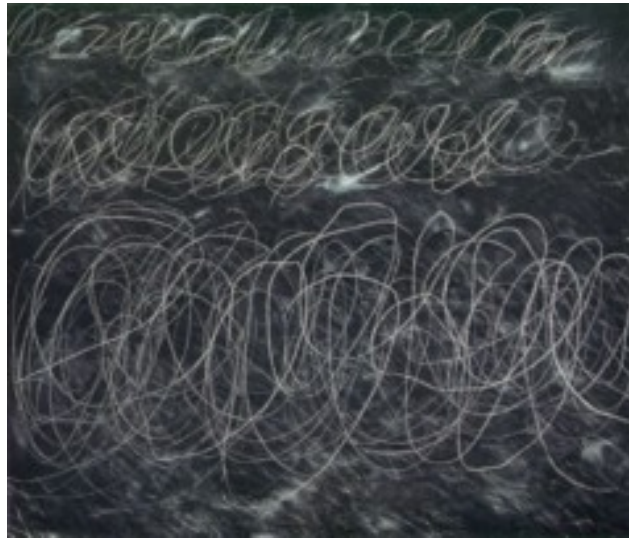


Fig. 2. Cy Twombly. *Sin título*, 1970.

En México, en lenguaje coloquial, firmar significa orinar. Es una metáfora empleada por los hombres. Se dice “voy a firmar” o “voy a echar una firma” para indicar que uno va a orinar. En este dicho está presente el simbolismo del falo como pluma estilográfica o bolígrafo. La palabra tálamo se refiere a la pluma para escribir, aunque también alude al pene. Con base en lo anterior, podría establecerse una semejanza entre la propuesta de Duchamp, su escritura fálica, y el trabajo de Cy Twombly. En *Cy Twombly o “Non multa sed multum”* Barthes acepta la condición infantil de la escritura de Twombly al afirmar: “¿Son ‘infantiles’ los grafismos de TW? Sí, ¿por qué no habrían de serlo? Pero también son algo más, o menos, o además”⁹⁹. Sin embargo, más adelante, cuestiona este infantilismo al afirmar que “el niño se aplica, remarca, redondea, saca la lengua, trabaja muy duro para hacerse con el código de los adultos”, algo que para él está ausente en Twombly. En la anterior aseveración Barthes se refiere al niño en edad escolar. El trabajo del pintor estaría, precisamente, como lo cree el crítico francés, y como es tomado en la interpretación que se hace aquí, en la escritura infantil previa a la asistencia al

⁹⁹ Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*: Barcelona, Paidós, 1986, p. 161.

colegio, esa actividad lúdica no reglamentada y sin mayor aspiración que el puro juego.

En obras como *Sin título* (1970) (Fig. 2) el artista parece un niño jugando: el artista juega a escribir. Heráclito entendía que el mundo es la creación de un niño, de un dios inocente y torpe. Lápiz del niño: la pis del niño¹⁰⁰. Twombly jugaría a escribir con un trazo semejante al de un niño que hace pis: trazando círculos en el agua del váter o en el campo, sobre la hierba o el pasto, dibuja y escribe. De este modo el acto pictórico podría tomarse como un acto de júbilo a través del cual brota, súbitamente, algo que no estaba allí y que, al hacerlo, da forma a una escritura. En un acto como el de Twombly y Duchamp habría necesidad espiritual, pero, sobre todo, fisiológica. El arte aparecería como la ejecución de lo inevitable; acto fisiológico antes que estético. Tal vez por eso hay la sensación de que con el trabajo de Twombly uno se halla frente a una obra impostergable, es decir, de importancia vital. Lo mismo parece ocurrir con el *Urinario* de Duchamp.

Con el *Urinario* nos encontraríamos frente a una propuesta abyecta, motivo por el cual la obra resultó insufrible para los miembros del comité organizador. En la utilización de la orina en el arte¹⁰¹, tanto Christopher Chapman¹⁰² como

¹⁰⁰ En México, a la orina se le llama "pis" y es una palabra de género femenino. Aprovechando la homofonía presente en *lápiz/la pis*, he formado una metáfora que me ayuda a postular la hipótesis del acto de orinar como escritura.

¹⁰¹ Con Marcel Duchamp y el *Urinario* (1917), Christopher Chapman inicia un inventario de la utilización de la orina en el arte, que incluye a los siguientes artistas y obras: Sherrie Levine *Fountain* 1991, Robert Gober *3 urinals* 1988, Emiko Kasahara *Double urinal* 1994, Michael Parakawei *Mimi* 1994, David Hammons *Public toilets* 1990, Jackson Pollock photographed by Hans Namuth 1950, Andy Warhol *Piss painting* 1961, Andy Warhol *Oxidation painting* 1977, Andy Warhol (*Portrait of Jean-Michel Basquiat*) 1982, Andres Serrano *Piss* 1987, Scott Redford *Urinal*, Melbourne 1988, Gilbert & George *Stream* 1987, Bruce Nauman *Self portrait as a fountain* 1960s, Kiki Smith *Untitled* 1986, Grant Lindgard *Smells like team spirit* 1993, Paul Quinn *Pissing thing* 1992, Kiki Smith *Male and female uro-genital systems* 1986, Helen Chadwick *Piss flowers* 1991, Kiki Smith *Pee body* 1990, Sophie Calle *The divorce* 1994, Richard Hamilton *Esquisse* 1972, Ashley Bickerton *Joan* 1995, David Hammons *Pissed off* 1981, Annie Sprinkle *Post-porn modernist* 1989, Keith Boadwee *Untitled* 1995, Juan Davila *Stupid as a painter* 1981, Juan Davila *Fable of Australian painting* 1982-83, Sadeo Hasagawa *Joyfully seeking the impure land* 1981, Andres Serrano *Leo's fantasy* 1996, Ensor *The pisser 1887* / Lynen *Image for Mannekin piss* 1883, Daniel Malone *Record cover for the band Pit Viper* 1997, Robert Mapplethorpe *Untitled* 1971, Robert Mapplethorpe *Jim and Tom*, Sausalito 1977, Tom of Finland *Two untitled drawings* 1980s, Monica Majoli *Two untitled paintings* 1990, Gilbert and George *Friendship pissing* 1989, Gilbert and George *Urinight* 1987, Charles Demuth

Bruce Hainley¹⁰³ encuentran una codificación de la identidad, un problema que, en esta Tesis, va del Capítulo 1, con el *Urinario* de Duchamp, al Capítulo 4, con el poema de *Interior Scroll* de Carolee Schneemann. A través de este gesto artístico, el desecho líquido arrojado por el cuerpo se convierte en un signo de abyección, liberación, resistencia política y erotismo que, también, alude a un problema de género. Hainley insiste en el aspecto territorial de la marca dejada por el chorro de orina. En el caso del *Urinario*, la acción corporal de carácter abyecto realizada por el artista permitiría no sólo la apropiación del objeto construido por la industria, sino que conseguiría transformarlo en una obra de arte. De este modo, el chorro del artista transformaría el mundo de dos formas distintas: en primer lugar por la liberación del objeto atrapado en la lógica producción-consumo; por otro lado, provocando que, convertido en objeto artístico, el objeto escape de la realidad funcional.

Sailors 1930, Pierre et Gilles *Le Petite Jardinier* 1980s, Larry Clark *Untitled* 1992, Larry Clark *Images from the film KIDS* 1995, Tony Tasset *I peed in my pants* 1994, Andres Serrano *Piss Christ* 1989, Christopher Chapman *Untitled drawings* 1997.

¹⁰² Chapman, Christopher. *Piss art: Images of urination in 20th century art*. http://ensemble.va.com.au/array/chap_00.html (10 de junio 2009).

¹⁰³ Bruce Hainley, "Urine Sample" in Exh. Cat., New York. Gagosian Gallery, *Andy Warhol: Piss & Sex Paintings and Drawings*. September - November 2002, pp. 7-8. <http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/visualarts/Warhol-Oxidations-Post-Gagosian-2002.html> (10 de junio 2009)



Fig. 3. Itziar Okariz. *Haciendo pis en espacios públicos y privados* (*Peeing in public and private spaces*), 2002.

Se trata, pues de la íntima relación de un objeto y la palabra. Pero, ¿qué ocurre con el cuerpo? La escritura en el *Urinario* daría cuenta, en primer lugar, de una escritura corporal. Como se ha visto arriba, ésta podría ser entendida como el acto de orinar. La meada de Duchamp no es presentada como acto estético, sino como acto que lo produce; mediante la señalización, una meada que se convierte en firma, el artista sustrae al objeto del mundo funcional para inaugurar un nuevo reino en el universo estético. Una escritura como la del *Urinario* representa una crítica dirigida no sólo contra los valores estéticos tradicionales, sino que se convertiría en una crítica contra las “jerarquías sexuales heteronormales establecidas en las sociedades occidentales, machistas y patriarcales”¹⁰⁴, como ocurre en *Haciendo pis en espacios públicos y privados* (*Peeing in public and private spaces*, 2002) (Fig. 3), acción en la que Itziar Okariz propone una cartografía alternativa permitiendo al cuerpo femenino, mediante la transformación de su postura al orinar, relacionarse de

¹⁰⁴ Albarrán, Diego Juan (2007): “Representaciones del género y la sexualidad en el arte contemporáneo español”. En: <http://www.forodeeducacion.com/numero9/018.pdf> (25 de enero de 2009).

otra forma con la geografía urbana. “Okariz reclama la presencia de la mujer en el espacio público desobedeciendo a la interpelación social que le obligaría a orinar en cuclillas, escondida, huyendo de la mirada del hombre, guardando celosamente su sexo como avergonzada de su feminidad”¹⁰⁵. Como ocurre en el *Urinario*, donde la palabra de Duchamp (su firma) tiene como efecto la apropiación del objeto, Itziar Okariz se apropiaría de los espacios públicos y privados a partir de su firma simbólica.

En segundo lugar, nos encontraríamos con la sustitución del cuerpo por la palabra. El cuerpo desaparecido habría dejado en su lugar una huella, una mancha que tiene forma de palabra. Lo propio de la orina es dejar una mancha en el urinario o el váter. Como se ha comentado en el párrafo anterior, es posible identificar dos niveles en esta escritura, que corresponden a dos momentos diferentes. El primero se refiere a la escritura presente en el acto de orinar, escritura abyecta, de desecho arrojado por el cuerpo. El chorro implicaría una doble satisfacción: en primer lugar por el hecho de desahogarse; en segundo lugar, habría una satisfacción no de orden fisiológico, sino estético, relacionada con la creación de figuras mediante la escritura líquida. Esta escritura guarda una relación de sincronía con el cuerpo, y por ello podría ser considerada una escritura dinámica. El segundo nivel de escritura correspondería a la firma en el *Urinario* (R. MUTT), que es de naturaleza estática, en oposición a la naturaleza dinámica de la escritura abyecta, que guarda una relación diacrónica con el cuerpo. Vemos la escritura pero no más aquél, porque ya no está. Dice Adalgisa Lugli¹⁰⁶ que la fascinación de la huella se debe a que es un signo no mediado del cuerpo; es como si la huella y el cuerpo fueran lo mismo. El desecho corporal de Duchamp se rehace como significado lingüístico, trayendo a la presencia el cuerpo ausente. Será necesario que entendamos la relación que establece Duchamp con la palabra y la forma en que está es utilizada en su obra.

¹⁰⁵ Albarrán, Diego Juan (2007): *Ibid.*

¹⁰⁶ Lugli, Adalgisa. “Imprints of Mind and Body”, en: Brusatin, Manlio and Clair, Jean. *Identity and Alterity, Figures of the Body 1895/1995*. Venezia, Marsilio Editori s.p.a., 1995, p. 65-71.

La palabra resulta esencial en el caso de Duchamp, quien teniendo su origen como artista plástico, la incorpora muy pronto en su obra. La inclusión del aspecto literario, y más que literario poético, va a dar como resultado un trabajo artístico que, en todos los casos, resultará una propuesta innovadora. La búsqueda de Duchamp, como ha apuntado Schwarz “incorporó nuevos e idiosincrásicos medios de cálculo de medidas y tiempo, relaciones de paso, la investigación de colores y materiales no convencionales, y experimentos con las leyes del azar, incluyendo composiciones musicales basadas en esas leyes”¹⁰⁷. Como iremos subrayando a lo largo de estas páginas, dentro de esa búsqueda la palabra cumplió un papel de gran importancia. Schwarz destaca la relación entre los juegos de palabras y el *readymade*, al que considera “un juego de palabras en una proyección tridimensional”¹⁰⁸. Tridimensional en el sentido de que los *readymades* son esculturas. Judovitz reconoce en Duchamp la facultad de utilizar las palabras como mecanismos capaces de desencadenar una variedad de asociaciones, lo que “le permite manipular la objetividad (*object-ness*) de los *ready-mades*. Como su título, el *ready-made* es más o menos un objeto”¹⁰⁹.

En ese *más o menos* descansaría la proyección tridimensional de la palabra, su adentrarse en el reino del objeto, de lo concreto. La interacción entre el objeto y la palabra¹¹⁰, arrebataría a cada uno de su reino habitual para

¹⁰⁷ “Duchamp's research embraced new and idiosyncratic means of calculating measurements and time, pace relationships; the investigation of unconventional colors and materials; and experiments with the laws of chance, including musical compositions based on those laws”. Schwarz, Arturo. *The complete works of Marcel Duchamp (Volume 1)*: New York, Delano Greenidge Editions, 2000, p. 25.

¹⁰⁸ “La relación entre los juegos de palabras y los *readymades* se hace más clara cuando se recuerda que el *readymade* es algunas veces un juego de palabras en una proyección tridimensional”. “*The relationship between puns and the Readymades becomes even clearer when it is remembered that the Readymade is sometimes a pun in three-dimensional projection*”. Schwarz, Arturo. *Ibid.*, p. 32.

¹⁰⁹ “(...) enables him to manipulate the literal object-ness of the ready-mades. Like its title, the ready-made is more or less an object”. Judovitz, Dalia, *op. cit.*, p. 93.

¹¹⁰ En las siguientes obras Duchamp desarrolla un juego de palabras implícito en el título. A partir de este momento el humor pasa a ser un componente esencial de la obra de arte, destruyendo la idea de solemnidad. L.H.O.O.Q. (1919). La *Mona Lisa* con bigotes y perilla,

lanzarlos hacia un más allá, que es el espacio infra-leve. La palabra trabaja sobre el objeto y el objeto trabaja sobre la palabra, de modo que, en el espacio de tensión construido mediante la estrategia que es el *readymade*, se daría una transformación mutua de lo abstracto y lo concreto. La palabra, al experimentar una pérdida en su dimensión material, registraría una ganancia en la dimensión abstracta, mientras que el objeto ganaría en el aspecto abstracto, lo que sería una pérdida en la dimensión concreta¹¹¹. De tal suerte, habría una expansión de la palabra hacia lo concreto, ganando sustancia, y el objeto experimentaría una expansión hacia lo abstracto, volviéndose, en cierta medida, intangible, incorpóreo. Como se ha visto en el apartado anterior, con relación al fetiche, el trabajo de Duchamp atentaría contra la objetividad del objeto. Ni el objeto ni la palabra gozarían, en este nuevo espacio, este interespacio, de una existencia autónoma. Nos encontraríamos frente a un nuevo objeto y una nueva palabra.

Duchamp ha llamado a sus objetos mecanismos delirantes¹¹². El término mecanismo se vería expandido en esta poética y estética oximorónica e irónica, que se afirma por los opuestos. Lo mismo ocurriría con el término delirio. No se trataría de un delirio lírico, sino de un delirio que, cual mecanismo, resulta capaz de producir significados de un modo semejante al industrial. En las notas de *El Vidrio* me parece que la descripción/construcción de la función maquinal, en lenguaje poético, buscaría destruir el aspecto maquinal (exacto, preciso,

cuyo título suena a "elle a chaud au cul" (ella tiene el culo caliente). *Rose Sélavy* (El amor es la vida, 1921), *Belle Haleine* (Bello aliento, 1921), *Torture mort* (Tortura a muerte), *Object Dart* (Objeto de arte/dardo, 1951).

¹¹¹ Por dimensión abstracta de la palabra me refiero a que el objeto es concreto y la palabra no lo es. En ese sentido sería abstracta, que sería lo opuesto a lo concreto. La palabra no es objeto por más que se refiera a un objeto. La palabra se dice o se escribe, pero allí donde ella está el objeto está ausente. La palabra no es nunca aquello a lo que se refiere. Con el *readymade* Duchamp trabajaría en la construcción de un espacio intermedio donde lo concreto y lo abstracto pierden su cualidad, debido a la mezcla del objeto y la palabra (concreto y abstracto). Por eso he afirmado que la palabra experimenta una pérdida en la dimensión abstracta y una ganancia en la dimensión concreta. En el *readymade* la palabra y el objeto han sido unidos tan intrínsecamente por Duchamp, que resulta imposible separarlos.

¹¹² Es en las notas de trabajo publicadas en la *Caja verde* (*Boîte verte*), relativas al *Gran vidrio*, donde Duchamp se refiere a los elementos de esta obra como mecanismos delirantes. "Las notas de la *Caja verde* (reproducidas en cursiva) son fundamentales para la comprensión del *Gran vidrio*. Constituyen la dimensión verbal de una obra tan verbal como visual de un artista que, aun despreciando las palabras como forma de comunicación, se sentía fascinado por su otra vida, dentro de la poesía". Tomkins, Calvin. *Duchamp*: Barcelona, Anagrama, 1996, p. 11.

ordenado) del sistema. Por el contrario, al convertir a la máquina en objeto del discurso poético, la palabra poética no deja de experimentar una organización maquinal, así como una naturaleza de engranaje. Al utilizar el lenguaje poético para efectuar la descripción de un proceso maquinal Duchamp conseguiría separar la palabra (que se creía una palabra funcional) de su significado unívoco (que es lo que se esperaba del discurso relativo a la máquina). Por otro lado, lograría la transformación de la máquina en un poema, despojándola de su naturaleza geométrica, sólida, tangible y funcional, para convertirla en un organismo amorfo, etéreo e intangible: poético. El lenguaje poético reconstruiría el proceso de producción maquinal y, a un tiempo, transformaría la naturaleza pragmática de la máquina. Se trata de un delirio que sería capaz de trascender el mero ámbito de la locura (el caso aislado) para adentrarse en el de la producción masiva de sentido. Entiendo, entonces, que se trataría de un movimiento febril, y no fabril. El motor no sería la máquina (el sistema de combustión), sino la fiebre, el delirio. Delirio del metal mostrado a través de la transparencia del vidrio. En este espacio de encuentro entre lo mecánico (motor enardecido) y lo febril (carne animada por el deseo), surge la obra de Duchamp. Y este espacio es permitido gracias a la palabra. Es el caso del *Urinario*¹¹³. El nuevo espacio, instaurado por el objeto, no existiría sino hasta que el *readymade* cobra existencia.

A continuación voy a caracterizar el tipo de palabra al que se aboca Duchamp. En primer lugar quisiera resaltar que el artista experimenta una doble relación, de rechazo y atracción, con la palabra. Esto me lleva a identificar dos diferentes tipos de palabra, una de carácter conceptual y la otra de carácter poético. Por conceptual me refiero a una palabra que sirve para construir un concepto, con el fin de explicar los fenómenos de la realidad. Por el contrario, la palabra poética, como ha dicho Paz, “crea otro mundo”¹¹⁴. Reconociendo esta doble dimensión en la palabra, es posible afirmar que gran

¹¹³ Estas reflexiones sobre el *readymade*, con relación al *Urinario*, serán detalladas más adelante, en los siguientes apartados.

¹¹⁴ Paz, Octavio. *El arco y la lira*: México, FCE, 1970, p. 13.

parte de su obra estaría orientado hacia una ampliación del arte mediante la inclusión de la palabra poética, y no conceptual. Las palabras, dice Duchamp, “no tienen absolutamente ninguna posibilidad de expresar nada. En cuanto empezamos a verter nuestros pensamientos en palabras y frases todo se va al traste.”¹¹⁵ Este punto de vista es muy semejante al de Nietzsche, cuando afirma que “no nos estimamos ya bastante cuando nos comunicamos. Nuestras vivencias auténticas no son en modo alguno charlatanas. No podrían comunicarse si quisieran. Es que les falta la palabra. Las cosas para expresar de las cuales tenemos palabras las hemos dejado ya también muy atrás. En todo hablar hay una pizca de desprecio. El lenguaje, parece, ha sido inventado sólo para decir lo ordinario, mediano, comunicable. Con el lenguaje se *vulgariza* ya el que habla. –De una moral para sordomudos y otros filósofos”¹¹⁶. Con la superación de la palabra conceptual Duchamp buscaría superar el silencio al que se refiere Nietzsche. Ha dicho Judovitz que “el interés de Duchamp en el lenguaje no es comunicativo ni expresivo”¹¹⁷. Se trataría, más bien, de una apuesta por el aspecto creativo del lenguaje¹¹⁸, pero en un ámbito que no sea meramente literario, como medio de creación de una realidad extra-literaria de naturaleza plástica.

Tomando como base la importancia y centralidad de la palabra en su obra he identificado seis características de lo que aquí llamaré la palabra duchampiana. Sobre *El vidrio*, una de sus obras más relevantes, apuntaba Duchamp que “tenía que ir acompañado de un texto ‘literario’ lo más amorfo posible, que jamás cobró forma: y ambos elementos, vidrio para la vista y texto para el oído y el entendimiento, estaban para complementarse y, sobre todo, para impedirse

¹¹⁵ Tomkins, Calvin, *op. cit.*, p. 76.

¹¹⁶ Nietzsche, Friedrich. *Crepúsculo de los ídolos*: Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 109.

¹¹⁷ “Duchamp’s interest in language is neither communicative nor expressive”. Judovitz, Dalia, *op. cit.*, p. 91.

¹¹⁸ Sus mayores influencias fueron los poetas Mallarmé, Rimbaud, Laforgue, Roussel y Brisset. La intuición, el azar y la magia sugerente de las palabras son preocupaciones que Duchamp retoma de los poetas simbolistas franceses.

mutuamente la posibilidad de cobrar una forma estético-plástica o literaria”¹¹⁹. Lo que me llama la atención de la declaración anterior es el “impedimento mutuo” que evita la posibilidad de cobrar una forma estético-plástica. Además de un auxilio, la palabra duchampiana representaría un impedimento. Un auxilio para el artista, y un impedimento para la realidad externa al artista. Lo que pondría de manifiesto el poder del artista para actuar sobre el mundo transformándolo. En ese sentido puede hablarse de forzamiento. En la obra de Duchamp hay un intento por desplazar la práctica artística hacia un nuevo espacio, y esta función recaería en la palabra. En la anterior afirmación de Duchamp encuentro las tres primeras características. En primer lugar, se trataría de una palabra que produce un efecto de desplazamiento, conseguido a partir de la cancelación del reconocimiento de objetos por categorías similares o contrarias. Para Duchamp las cosas estarían situadas, de forma inamovible, en un espacio institucional de significado. El ejercicio de la palabra poética, por la que apuesta y que pone en juego en su obra, provocaría el movimiento de las palabras, de los significados y de los objetos que están relacionados con ellos. El juego de palabras movilizaría o desplazaría a la realidad semántica y factual del objeto. Este movimiento es el que desencadenaría el encuentro metafórico de los objetos, dando paso a una nueva realidad. En el caso del *Urinario* se consigue un desplazamiento no sólo del objeto, sino del espacio que lo rodea, lo que provocaría la superposición de espacios de significado opuesto, como son el cuarto de baño y la galería de arte¹²⁰.

Como ha quedado explicado, en el caso del *Urinario*, la palabra cumple una función insoslayable. La firma plasmada por Duchamp, R. Mutt, transforma al objeto cotidiano/funcional en una obra de arte. Cuenta Tomkins cómo Walter Arensberg, Joseph Stella y Marcel Duchamp fueron al local de exposición que “J: L: Mott Iron Works, un fabricante de sanitarios, tenía en el 118 de la Quint

¹¹⁹ Tomkins, Calvin, *op. cit.*, p. 12.

¹²⁰ Este punto será desarrollado, en este capítulo, en el apartado: “Sanitario y santuario: la galería contemporánea”.

Avenida y Duchamp eligió y adquirió un urinario de porcelana, modelo Bedfordshire, de fondo plano”¹²¹. Resulta claro que el desplazamiento de una sala de exposición a otra, del local de J. L. Mott Iron Works al salón de los Independientes, es conseguido por la palabra, la firma ejecutada por Duchamp. Pero el cambio no queda allí: simbólicamente, como ya se ha dicho, la firma (que simboliza una meada) convierte al objeto, nuevo en el local de exposición, en el objeto usado (firmado) que es recibido en la galería de los Independientes. La palabra, la firma, lo convierte en un objeto abyecto. Esta serie de desplazamientos culminaría con la transformación de la galería en cuarto de baño.

Por otro lado, está presente en la declaración de Duchamp la noción de fuerza como un rasgo distintivo de la palabra. Se trata de una palabra que impide, pues, una vez que ha provocado el movimiento, obstaculiza, lo que garantizaría la duración de la descolocación. Esta es la segunda característica. En un primer momento arrastra; en un segundo momento inmoviliza, impidiendo así el retraimiento. Se trataría, en ambos casos, de una palabra activa, volitiva. Cuando digo que la palabra impide el regreso, quiero decir que, una vez iniciada la operación metafórica que incluye al objeto (pues en el caso de Duchamp no se trata de una obra discursiva), resulta imposible volver hacia atrás. La transformación iniciada por Duchamp se desenvuelve hacia el espacio de difícil percepción llamado infra-leve. Este desplazamiento en la objetividad del objeto y en su significado, que aparece como movimiento metafórico del objeto, es tan fuerte en el caso del *Urinario* que, como se ha visto, no sólo provocó el rechazo sino que estaría asociado a su desaparición, así como a la superposición del cuarto de baño y la galería de arte.

La tercera característica es la naturaleza proteiforme de la palabra. Se trataría de una palabra cuya forma cambia y, con ella, no sólo el significado, sino la realidad. En *El nacimiento de la tragedia*¹²² Nietzsche identifica dos

¹²¹ Tomkins, Calvin, *op. cit.*, p. 203.

¹²² Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*: México, Alianza Editorial, 2002.

diferentes tipos de energía estética, las cuales fueron representadas con dioses por los griegos, la apolínea y la dionisiaca. Mientras que a lo apolíneo le correspondería la forma, a lo dionisiaco le sería propio lo informe. En ese sentido se trataría de una palabra dionisiaca. “En el sentido de ciertas palabras hay como una explosión: valen más de lo que significan en el diccionario”¹²³. Duchamp va más allá del significado y el concepto presentes en la palabra. Si el diccionario deviene su institucionalización, el dispositivo que las vacía de toda verdad y fondo –poéticos-, Duchamp buscaría la explosión que haga a las palabras trascender el diccionario, por eso desea crear un nuevo lenguaje¹²⁴, así como un nuevo diccionario. Jerrold Seigel identifica el intento de Duchamp por crear tres nuevas lenguas: una que elimina la referencia a los objetos concretos del mundo, otra que da expresiones sólo a su universo propio, inaccesible para las otras lenguas, y, por último, la compuesta de símbolos cuyo significado Duchamp “estableció por sí mismo; todos ellos tienen en común la eliminación del rol de la lengua ordinaria como el medio a través del cual los seres humanos establecer relaciones unos con otros, comunicando sus sentimientos personales e ideas, por un lado, y sus percepciones del mundo externo, por el otro”¹²⁵. Acerca de su amigo Arensberg dijo Duchamp que “retorcía las palabras para hacerlas decir lo que él quería, al igual que todas las personas que realizan ese tipo de trabajo”¹²⁶. Pareciera que, en realidad,

¹²³ Cabanne, Pierre, *op. cit.*, p. 59.

¹²⁴ “El deseo de Duchamp por crear un nuevo lenguaje fue motivado por su desconfianza en el lenguaje”. “*Duchamp's desire to create a new language was motivated by his mistrust for language*”. Schwarz, Arturo. *The complete works of Marcel Duchamp (Volume 1)*: op. cit., p. 31.

¹²⁵ “These three languages, one eliminating reference to concrete objects in the world, one giving expressions only to its own universe, inaccessible to other tongues, and one composed of symbols whose meaning Duchamp established by himself, all have in common the elimination of language's ordinary role as the medium through which human beings establish relations with one another, communicating their personal feelings and ideas, on the one hand, and their perceptions of the external world, on the other”. Seigel, Jerrold. *The private worlds of Marcel Duchamp. Desire, Liberation, and the Self in Modern Culture*: Los Angeles, University of California Press, 1995, p. 139.

¹²⁶ Walter Arensberg era poeta, su compañero en la universidad fue el también poeta Wallace Stevens, y aún así Arensberg resultó el mejor poeta de su promoción. Creía en una dimensión secreta de las palabras. Esto fue tal vez una de las cosas que más lo unió con Duchamp. Creó la fundación Francis Bacon, y el proyecto Bacon-Shakespeare, cuyo fin era demostrar que las obras de Shakespeare había sido escritas, en realidad, por Bacon. Cabanne, Pierre, *op. cit.*, p. 78.

estuviera hablando de él mismo. Con relación a la capacidad de la palabra para adquirir sentido, en referencia a la obra *En previsión del brazo roto* (*In advance of the broken arm*), comentó Duchamp “(...) yo creía que era algo sin sentido pero, en el fondo, todo acaba teniendo uno”¹²⁷. Al inicio de este apartado he hablado de la forma en que se relaciona la palabra y el objeto en el caso del *Urinario*. El juego de significados presente en las palabras de Duchamp (R. MUTT), que involucran el pincel, el falo, la mancha, etc., enriquecen el significado del objeto funcional. La palabra corporal, en la dimensión simbólica, transforma al objeto, dando paso a una poesía objetual, a un juego metafórico que trasciende la dimensión lingüística.

Decía Duchamp que, en poesía, “las palabras recuperan su verdadero significado y su sitio”¹²⁸. Al comentar lo anterior, Tomkins habla del intento, presente en la obra de Duchamp –heredado de Mallarmé–, por “purificar el lenguaje de su función utilitaria para elevarlo a instrumento de exploración y descubrimiento”¹²⁹. Se trataría de una palabra que vuelve a su origen y su sitio. El movimiento, al cual me referí en la segunda característica, no pierde a la palabra, más bien le permitiría encontrarse. Es un re-encuentro, que hablaría de una palabra desplazada que, con la pérdida de espacio (sitio) también había perdido el significado –y el espacio, la realidad. La cuarta característica de la palabra duchampiana sería el mito del regreso al lugar de origen de la palabra, del decir original. La pérdida de espacio y significado es vista como corrupción. Si la poética es una palabra que vuelve sobre sí, hasta encontrar su espacio en el decir, la palabra conceptual sería una palabra que, al perderse y perder su significado, se ha vuelto impura. En esa pérdida de la palabra estaría implícita la pérdida de la verdad y el mundo, mientras que el intento de Duchamp por hacer que la palabra se encuentre a sí misma involucraría el re-encuentro con el mundo y la verdad. La palabra de un poeta, dice Bachelard, “porque da en el

¹²⁷ Cabanne, Pierre. *Ibid*, p. 82.

¹²⁸ Tomkins, Calvin, *op. cit.*, p. 79.

¹²⁹ Tomkins, Calvin. *Ibidem*.

blanco, conmueve los estratos profundos de nuestro ser”¹³⁰. Esta puntería podría ser tomada como vuelta al origen. En la palabra poética, practicada por el poeta, habría movimiento y puntería. Con relación al *Urinario*, el trabajo de la palabra, que no puede ser separado de la manipulación física del objeto (la rotación de 90 grados), revela la naturaleza siniestra del objeto, permitiéndonos llevar a cabo una lectura del peligro que encierra¹³¹. Con relación a la idea del origen de la palabra, en el *Urinario* Duchamp pondría de manifiesto la naturaleza corporal de la palabra, que se entiende anterior a su ejercicio mental. El origen de la palabra, como una crítica a Descartes, se encontraría en el cuerpo, en un acto fisiológico esencial y básico, como es el acto de orinar.

La quinta característica tiene que ver con la exploración y el descubrimiento de la palabra. Gadamer habla del “milagro de la fuerza evocadora del lenguaje y de su perfeccionamiento en la fuerza evocadora de la palabra poética. Se puede sencillamente decir que la palabra poética prueba su autonomía por esta fuerza que posee”¹³². Si la palabra poética, verdadera (con la que se ha comprometido Duchamp), no se pierde, sino que regresa, lo que se espera que explore es el camino de vuelta, que la ha alejado de sí –es decir, del mundo. La exploración, en todo caso, otorgaría conciencia de la pérdida. El descubrimiento no sería otra cosa que el descubrimiento de la palabra (y con ella de la realidad verdadera), la revelación de ella misma. “Por la palabra poética el ser humano descubre que el mundo, aunque siga siendo el mismo, siempre es diferente. Ésta es la paradoja. La palabra poética es el cambio incesante”¹³³. Como no hay palabra verdadera que no haga alusión al mundo, se trataría de un reencuentro incesante con el mundo. No es una palabra que busque describir o conceptualizar, que ansíe describir relaciones entre los distintos elementos que componen la realidad, sino que aspira a su creación, que es

¹³⁰ Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*: México, FCE, 1986, p. 43.

¹³¹ Esta reflexión será desarrollada, en este mismo capítulo, en el apartado: *El Urinario de Duchamp y la Tina de Beuys: dispositivos de desaparición*.

¹³² Gadamer, Hans-Georg. *Arte y verdad de la palabra*: Barcelona, Paidós, 1998, p. 75.

¹³³ Mèlich, Joan-Carles. *Filosofía de la finitud*: Barcelona, Herder, 2002, p. 117.

vuelta al principio, al origen. Contra la idea de una palabra que describe, está presente en Duchamp la idea de una palabra que descubre y anima. Esta conciencia de la pérdida está presente en el *Urinario*. En esa obra, como se ha dicho, se pone de manifiesto la actividad corporal, fisiológica, y no mental, en relación con la escritura. Lo que exploraría esta palabra líquida, en su camino de vuelta, sería aquello que la hizo posible, el cuerpo desaparecido. De tal suerte la palabra del *Urinario* hablaría de una ausencia, de la ausencia del cuerpo.

En entrevista con Otto Hann, en relación con el doble juego goce/rechazo relacionado con la palabra, Duchamp afirma que escribe para divertirse. “Tengo un gran respecto por el humor, es una salvaguarda que permite atravesar todos los espejos”¹³⁴. Este goce, relacionado con el humor, sería la sexta característica de la palabra duchampiana. “Cuando Duchamp habla del valor poético de las palabras, la ‘poesía’ en cuestión acompaña al sonido, el ingenio, la rima, y las consideraciones figurativas: ‘Me gustan las palabras en un sentido poético. Los juegos de palabras para mí son como rimas. El hecho de que ‘Thais’ rime con ‘nice’ no es exactamente un juego de palabras pero es un juego de palabras que puede empezar una serie completa de consideraciones, connotaciones e investigaciones. El solo sonido de estas palabras comienza una reacción en cadena. Para mí, las palabras no son meramente un medio de comunicación. Tú sabes, los juegos de palabras han sido siempre considerados ambos debido a su sonido real y debido a los significados inesperados implicados en sus Interrelaciones de palabras disparatadas. Para mí, este es un infinito campo de gozo –y está siempre a la mano. Algunas veces cuatro o cinco diferentes niveles de significado lo atraviesan”¹³⁵. El gozo

¹³⁴ (A Otto Hahn, 1964) : “OH : Sin embargo, bajo el pseudónimo de Rose Sélavy, usted estaba interesado en el lenguaje. MD: Era para divertirme. Tengo un gran respeto por el humor, es una salvaguarda que permite atravesar todos los espejos”. «OH : Néanmoins, sous le pseudonyme de Rose Sélavy, vous vous êtes intéressé au langage. MD : C’était pour m’amuser. J’ai un très grand respect pour l’humour, c’est une sauvegarde qui permet de traverser tous les miroirs ». Gervais, André. *C’est. Marcel Duchamp “dans la fantaisie heureuse de l’histoire”*. Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2000, p. 53.

¹³⁵ “When Duchamp speaks of the poetic value of words, the ‘poetry’ in question encompasses sound, wit, rhyme, and figurative considerations: “I like words in a poetic sense. Puns for me are like rhymes. The fact that “Thais” rhymes with “nice” is not exactly a pun but it’s a play on words

de Duchamp por la palabra va acompañado de una considerable ampliación en el campo (espacio) del significado. De modo que, mediante el uso de las palabras, la práctica artística, así como el objeto artístico, experimentan una expansión gracias a la estrategia lingüística propuesta por Duchamp. Dalia Judovitz, en un comentario que resulta de una gran lucidez, habla de una inteligencia de la lengua, “una explosión de significado cuyo carácter verbal y figurativo desafía el carácter referencial del lenguaje. Situando la inteligencia, ‘justo a la mano’, esto es como un principio figurativo generado a través del juego de ‘juegos de palabras’, Duchamp estira los límites lógicos de la inteligencia racional. Su exploración de la plasticidad del lenguaje, que depende de las asociaciones figurativas y verbales, inscribe en su trabajo una dimensión placentera, de un eros generado a través de la interacción de ambas”¹³⁶. Todavía hoy, el caso del *Urinario* es motivo de risa.

1.3 Cuerpo y cuerpos en Duchamp: lo simultáneo en el arte y la carne.

El aspecto anti-retiniano, una aspiración esencial en la obra de Duchamp, se valió, como se ha visto, de la palabra. La incursión del aspecto lingüístico (poético) en la obra plástica abre el campo de significado hacia un nuevo horizonte. Lo que permite al objeto artístico cobrar un movimiento y una pérdida/ganancia¹³⁷ que vuelve más compleja la realidad. En este juego el cuerpo también experimenta una expansión. La desaparición del *Urinario*, que

that can start a whole series of considerations, connotations and investigations. Just the sound of these words alone begins a chain reaction. For me, words are not merely a means of communication. You know, puns have always been considered both because of their actual sound and because of unexpected meanings attached to the inter-relationships of disparate words. For me, this is an infinite field of joy –and it’s always right at hand. Sometimes four or five different levels of meaning come through”. Judovitz, Dalia, *op. cit.*, p. 90.

¹³⁶ “(...) an explosion of meaning whose verbal and figurative character defies the referential character of language. By situating intelligence, ‘right at hand’, that is as a figurative principle generated through the play of puns, Duchamp stretches the logical limits of rational intelligence. His exploration of the plasticity of language, hinged upon its verbal and figurative associations, inscribes in his work a pleasurable dimension, that of an eros generated through their interplay”. Judovitz, Dalia, *Ibid.*, p. 91.

¹³⁷ Pérdida de realidad ordinaria y ganancia de realidad artística.

como se ha dicho implica la interrelación del cuerpo y la palabra, implicaría la desaparición de ambos. Tal desaparición, en el marco de la crítica a un arte retiniano, podría entenderse como la empresa artística más ambiciosa, pues se presenta aquello que resulta imposible ver. El evento, la desaparición del objeto artístico, sustrae todo el poder a la tradicional estrategia de la aparición – presentación. Con esta obra Duchamp buscaría los límites estéticos para romperlos.

A la pregunta de Pierre Cabanne por el lugar que ocupa el erotismo en su obra, responde Duchamp: “Enorme, visible o vidente, o en todo caso subyacente”¹³⁸. Se trata de un tema central a lo largo de su vida como artista, y, ya que se definió a sí mismo como ‘respirador’, se trata de un tema que abarca lo largo de su vida como ser vivo. El artista, que se define como respirador, a través del *Urinario* incorporaría otro rasgo fisiológico al quehacer artístico: se presenta como “meador”. El erotismo, que es encuentro en su acepción griega, responderá al intento de estiramiento de la realidad, aspiración característica en Duchamp. El estiramiento, como el movimiento (y en todo caso se trata de un tipo de movimiento), le permitiría al cuerpo, yendo más allá, el encuentro con otro cuerpo.

¹³⁸ Cabanne, Pierre, *op. cit.*, p. 142.

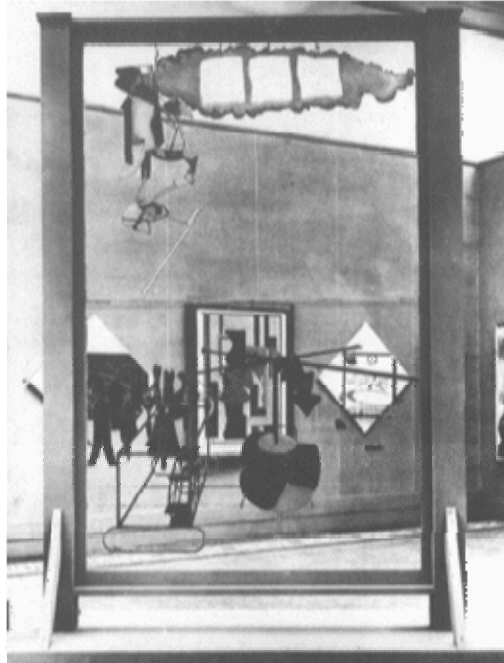


Fig. 4. Marcel Duchamp. *El gran vidrio*, 1923.

En *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas* Apollinaire escribe que Duchamp “es el único pintor de la escuela moderna en preocuparse por el desnudo”¹³⁹. Aunque no fuera en realidad el único pintor que lo haya hecho, es posible encontrar, en algunas obras de esa época, un gran interés por el cuerpo humano¹⁴⁰. Tres son las obras de Duchamp en las que el tema del desnudo tiene una relevancia mayor: *El Desnudo bajando una escalera*, *El gran vidrio* y *Étant donnés*. *El gran vidrio* (Fig. 4) se referiría a un erotismo retardado, no consumado, sino pospuesto. No detenido sino suspendido. El erotismo presente en *El vidrio* pone bajo la luz un puro cuerpo deseante, una máquina corporal animada por el deseo y productora de deseo. Está presente la idea de un deseo que de ninguna manera se satisface, de un placer que no se efectúa.

¹³⁹ Apollinaire, Guillaume. *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*: Madrid, Visor, 1994, p. 78.

¹⁴⁰ Muestra de ello son cuadros de tema alegórico, como *El matorral* (1910-11) y *Chico y chica en primavera* (1911). A través del cubismo, mediante el análisis y la síntesis, los cuerpos representados van perdiendo una forma. Van perdiendo la forma. Debido a ello resultaría difícil hablar de un abandono del desnudo. A partir de 1912 hace los cuadros que sirven de preparación para *El gran vidrio*: *Desnudo bajando una escalera, No. 2*, 1912, *El rey y la reina rodeados de desnudos veloces*, 1912, *La mariée mise à un par ses célibataires*, 1912, *Virgen (No. 1)*, 1912, *Virgen (No. 2)*, 1912, *El tránsito de la virgen a la novia*, 1912. Se trata del año en que decide dejar de ser un pintor profesional.

No se trataría de cuerpos insatisfechos, sino de un cuerpo femenino en trance, en todo momento, de gozar de una satisfacción poderosa, maquinal, sistémica. El placer está ausente en *El vidrio*, por más que se halle contenido como promesa excesiva.



Fig. 5. Marcel Duchamp. *Étant donnés*, 1946-1966.

Por el contrario, en *Étant donnés* (Fig. 5) nos encontramos con un solo cuerpo, apartado de los cuerpos complementarios, los que habían de proporcionar el goce. Ha habido, de una obra a otra, tres desplazamientos significativos. En primer lugar el cuerpo/máquina ha dado paso al cuerpo humano, el cuerpo carnal. En segundo lugar el cuerpo deseante se ha convertido en un cuerpo satisfecho. Con el placer, la multitud ha dado paso a la soledad; la actividad, al descanso. Por último, el entorno maquinal ha dado paso a un entorno natural. La naturaleza ha desplazado a la industria, así como la representación conceptual ha dado paso a una representación de orden naturalista.



Fig. 6. Marcel Duchamp. *Desnudo bajando una escalera*, 1912.

En el *Desnudo bajando una escalera* (Fig. 6) encuentro una importante relación con el *Urinario* en cuanto a la desaparición del cuerpo. En esta obra nos encontramos con un cuerpo que, desnudo, viene a nuestro encuentro. El cuerpo se ha desnudado en dos formas distintas. En primer lugar, atendiendo a la tradición artística, se trataría de un cuerpo sin ropa. Por otro lado, Duchamp nos entrega un cuerpo que se ha desprendido de los atributos corporales. El desnudo bajando la escalera se ha despojado del cuerpo –del cuerpo tradicional, del discurso sobre el cuerpo¹⁴¹. Habría un doble movimiento: en el plano visual, del cual el título es parte constitutiva, el desnudo viene hacia nosotros; mientras que en el conceptual somos nosotros los que vamos a su encuentro. En entrevista con Pierre Cabanne afirma Duchamp que el origen de esta obra es “el propio desnudo. Hacer un desnudo distinto al desnudo clásico, de pie, y ponerle en movimiento. Había en ello algo divertido que no lo era en absoluto cuando lo hice. El movimiento apareció como un argumento para

¹⁴¹ Esta será una hipótesis central en el análisis de las obras en cada uno de los capítulos siguientes.

decidirme a hacerlo”¹⁴². En *El desnudo* Kenneth Clark destaca la centralidad que, en la historia del arte de occidente, ha tenido el tema del desnudo, al afirmar que, “en los países donde se cultivaban y valoraban como es debido la pintura y la escultura, el tema central del arte era el cuerpo humano desnudo”¹⁴³. *El desnudo* de Duchamp representaría una puesta en duda del arte tradicional en un doble sentido: por un lado a causa del trato irreverente del tema clásico; por otro lado, por el desplazamiento del cuerpo desnudo, que descendería del espacio asignado al cuadro (el espacio de exhibición) para, en el espacio que corresponde al espectador, encontrarse con él. El desnudo baja la escalera, está en movimiento (hasta entonces el desnudo, como tema, era estático). No puede hablarse de erotismo, de encuentro, con un cuerpo estático. En ese sentido la obra de Duchamp es intensamente erótica ya que apunta a un encuentro de índole extraordinaria, de *lo artístico* con *lo no-artístico*. El cuerpo del *Desnudo* deja atrás el cuadro, espacio de representación, para encontrarse con el espectador, buscando reunir dos espacios que hasta entonces habían sido irreconciliables: el asignado a la obra y al espectador; el de la representación y el de la realidad. Continuemos, en los dos párrafos siguientes, con el tema de la desaparición del cuerpo, que puede ayudarnos a entender la desaparición del cuerpo en el *Urinario*.

Dos cosas relevantes destaca Tomkins¹⁴⁴ con respecto a esta obra: primero que el cuerpo representado aparece como un robot y, segundo, lo referente a las posiciones sucesivas. En ésta, la primera obra importante de Duchamp, podemos leer dos características relevantes del cuerpo. En primer lugar asistimos a la metamorfosis del cuerpo humano en una máquina delirante. En segundo lugar el tema de la sucesión nos pone de frente con una idea que era de gran importancia para Duchamp: la multi-dimensionalidad y la libertad. Al

¹⁴² Cabanne, Pierre, *op. cit.*, p. 43.

¹⁴³ También apunta Clark que el desnudo en occidente es, más que un tema artístico, una forma de arte que ha obedecido a determinaciones históricas. Se trataría de una representación que, indudablemente (a diferencia del paisaje, por ejemplo), implica una reconstrucción de la realidad, escapando al principio de mimesis. Clark, Kenneth. *El desnudo*: Madrid, Alianza, 1981, p. 17.

¹⁴⁴ Tomkins, Calvin, *op. cit.*, p. 93.

ser capaz de estar en distintas dimensiones, el cuerpo sucesivo gozaría de una libertad mayor. Con respecto al lienzo *Retrato o Dulcinea* Octavio Paz llama la atención sobre como “la representación del movimiento o, mejor dicho, descomposición y superposición de las posiciones de un cuerpo en marcha, es una prefiguración del *Desnudo descendiendo una escalera*”¹⁴⁵. Se trataría de la descomposición de las identidades, de las máscaras, que conforman a un individuo. Superposición que, paradójicamente, apunta a la desaparición. En el *Urinario*, como ocurre en el *Desnudo*, se asiste a una descomposición de la identidad del artista, que se hace presente como otro, como R. Mutt. Se hace presente para desaparecer.

Siendo la alteridad un tema central no sólo en la obra, sino también en la vida de Duchamp, el *Desnudo* es una obra clave. Quisiera relacionar la multidimensionalidad y la libertad presentes en el *Desnudo* con la propia vida de Duchamp, con su existencia múltiple y la búsqueda de libertad que le permitió ser varios seres. En una entrevista con Georges Carbonnier, en octubre de 1960, Duchamp acepta: “quizás yo he tenido el espíritu de expatriación –si ésta es una palabra- porque eso sería parte de una posibilidad de salir de mí, en el sentido tradicional de la palabra, es decir de mi nacimiento, de mi infancia, de mis hábitos, de mi ‘fabricación’ totalmente francesa. El hecho de ser trasplantado en un medio completamente nuevo (...) Eso que vino conmigo, es cierto que eso me ha ayudado mucho a desembarazarme de escorias tradicionales, de escorias normales, regionales del individuo que nace en su pueblucho y no sale jamás”¹⁴⁶. Este espíritu de “expatriación”, como en el *Desnudo*, lo llevará a una existencia múltiple, simultánea, de modo que sería posible hablar no de Duchamp, sino de los distintos Duchamps que ‘fabrican’ a Duchamp, aunque este nuevo Duchamp, esta fabricación, como en el caso de

¹⁴⁵ *Apariencia desnuda* en: Paz, Octavio. *Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 132.

¹⁴⁶ « (...) j’ai peut-être eu l’esprit d’*expatriation* –si c’est un mot- parce que ça faisait partie d’une possibilité de sortir de moi, au sens traditionnel du mot, c’est-à-dire de ma naissance, de mon enfance, de mes habitudes, de ma « fabrication » toute française. Le fait d’être transplanté dans un milieu complètement nouveau (...) Ce qui est arrivé avec moi. Il est certain que ça m’a beaucoup aidé à me débarrasser de scories traditionnelles, de scories normales, régionales de l’individu qui naît dans son patelin et qui ne sorte jamais » Gervais, André, *op. cit.*, p. 189.

la física juguetona del *Gran vidrio*, provoque más que una aparición, una desaparición. Tomkins define a Duchamp como el “artista de la huida por definición”¹⁴⁷. Esto tiene relación con el hecho de que se convierta en otro; con más precisión, en otros. Duchamp despliega un amplio abanico de personajes que consiguen, a través de ese proceso, hacer desaparecer al Duchamp verdadero: ¿Hay un Duchamp verdadero, único? ¿No ocurrirá, más bien, que el verdadero es la suma de todos ellos?

La aparición y la desaparición del cuerpo, además del desnudo, es otro tema en *El Desnudo*. Hay desaparición del cuerpo, como entidad única y definida y, al mismo tiempo, hay una aparición de otros cuerpos (cuerpos difusos) que constituirían o darían forma (unión) al cuerpo desaparecido. Del mismo modo que desaparece el cuerpo en la obra de Duchamp, nos encontramos con una desaparición de su cuerpo personal, de su propio cuerpo. En las distintas proyecciones de su personalidad, ese juego de alteridades que lo llevan a ser otro(s), Duchamp aparece para desaparecer. En el *Urinario* Duchamp aparece como otro, R. Mutt, que se ve forzado a desaparecer. Pero no sólo se ha proyectado como un replicante, sino que la firma encierra al simbolismo del desecho corporal: la firma es una micción. A través de un acto abyecto el artista se convierte en el otro que, a su vez, desaparece.

En *El Desnudo*, así como en *Muchacho triste en el tren*, la desaparición ocurre en el lienzo de forma laminar. Se presenta como la proyección de los fragmentos laminares que constituyen una unidad que “desea” disgregarse. La firma en el *Urinario* podría pensarse como una proyección laminar, un acto de fragmentación que apuntaría a la desaparición. En la vida de Duchamp el ansia de libertad es promotora de la transformación. En *El Desnudo* el lienzo podría ser tomado, de acuerdo con la búsqueda de Duchamp, no como espacio, sino como tiempo. En ese sentido la desaparición del cuerpo obedecería a una proyección laminar o simultánea del cuerpo en un espacio, el lienzo, que se ha

¹⁴⁷ Tomkins, Calvin, *op. cit.*, p. 23.

convertido en tiempo¹⁴⁸. En su deseo por escapar Duchamp convierte el espacio en tiempo. En este espacio temporal o tiempo espacial, al proyectarse de forma simultánea, parece que el cuerpo va perdiendo visibilidad, va desapareciendo. La proyección laminar implícita en el *Urinario* consigue, a través de la producción simbólica del objeto, su desaparición.

En la obra de Duchamp va emergiendo la idea de un cuerpo mental, que existe sólo como abstracción, así como el *Desnudo* existe sólo en la mente del espectador. El cuerpo como entidad única y definida, concreta, va desapareciendo¹⁴⁹. Esa desaparición del cuerpo, en el caso personal de Duchamp, existe tanto en imagen como en nombre. La apariencia y la identidad experimentan una fragmentación. La descomposición o análisis laminar al que se asiste en estas obras es semejante a la multiplicidad de *alter egos* que construye a lo largo de su vida.

En términos pictóricos la fragmentación, dice Wendy Steiner¹⁵⁰, vino con el modernismo. En ese sentido el puntillismo, el cubismo y el expresionismo, comienzan con una destrucción del plano pictórico. La fragmentación de Duchamp, presente en el juego de alteridades, que daría como resultado la desaparición del cuerpo, sería un correlato de la fragmentación del plano pictórico. Y en ese sentido, un paso del reino de representación al de la realidad cotidiana. Si el fragmento corresponde al espacio, al tiempo correspondería la proyección laminar. En el ámbito espacial la fragmentación apuntaría hacia un proceso de desaparición. Los fragmentos se disgregan robándole forma al objeto del cual provienen. Tendiendo hacia el límite, la fragmentación extrema, restándole forma, haría desaparecer al objeto. En la

¹⁴⁸ "En el *Nu descendant un escalier* he querido crear una imagen estática del movimiento: el movimiento es una abstracción, una deducción articulada en el interior del cuadro sin que se tenga que saber si un personaje real desciende o no una escalera igualmente real. En el fondo el movimiento es la mirada del espectador que la incorpora el cuadro". Cabanne, Pierre, *op. cit.*, p. 43.

¹⁴⁹ Esto puede verse en obras de 1911 como *Retrato de jugadores de ajedrez*, *Dulcinea*, *Muchacho triste en el tren*, *Desnudo descendiendo una escalera*, No. 1.

¹⁵⁰ Steiner, Wendy. *Pictures of Romance... op. cit.*

dimensión temporal podría identificarse, en la proyección laminar, una especie de desintegración del cuerpo, ya que hay una pérdida de la forma. Cada proyección temporal que Duchamp hace aparecer en el lienzo en forma de lámina en *El Desnudo*, podría ser tomada como un fragmento. En este proceso de fragmentación y desintegración¹⁵¹ el cuerpo único (uno, identificable, mismo) desaparecería. Lo mismo ocurre con la identidad, que en cierta medida, parece advertirlo Duchamp, es un asunto corporal. Cuerpo e identidad desaparecerían sin dejar de existir. La desaparición duchampiana podría ser entendida como una estrategia que apunta a una existencia más amplia, menos limitada del cuerpo.

Cuando Helen Wilcox habla de la genealogía ‘real’ de los escritores, dice que el exilio es un rasgo esencial, y el otro es la *des-nacionalización*: “No creo que los poetas tengan el sentimiento de que pertenecen a una nación especial. Creo que pertenecen a la *inter-nación* de poetas”¹⁵². El mayor acto de huida consistiría en escapar no de los otros, sino de uno mismo –convertido en otro. Así como se niega a aceptar los límites del arte, Duchamp rechaza los límites impuestos por la identidad, el género y el tiempo histórico. En un estudio sobre el Duchamp ‘transformador’, Jean François Lyotard¹⁵³ dice que, para que pueda darse el cambio, se necesita de una potencia extraordinaria. En ese sentido se trataría de un cuerpo poderoso. La ausencia corporal podría ser vista como el resultado de una estrategia que obedece a un acto volitivo relacionado con la búsqueda de la libertad. Moira Roth¹⁵⁴ encuentra que mucha de la intención e imaginación de Duchamp durante su primera visita a Nueva

¹⁵¹ Como se verá en el capítulo 3, la fragmentación del cuerpo tiene una gran importancia en el arte contemporáneo.

¹⁵² El término “inter-nación” es un juego verbal que utiliza Duchamp para referirse, como lo hace con el espacio *Infra-leve*, a una nación nueva que no corresponde a ninguna de las naciones existentes. “I don’t think that poets have the feeling that they do belong to one special nation. I think they belong to the international of poets”. Wilcox, Helen. *The body and the text*. Hertfordshire, Harvester Wheatsheaf, 1990, p. 8.

¹⁵³ Lyotard, Jean-François. *Duchamp’s TRANS/formers*: California, The Lapis Press, 1990.

¹⁵⁴ Roth, Moira. *Difference/indifference: musings on postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*: Amsterdam, GB ARTS International, 1998, p. 20.

York, entre 1915 y 1918, la enfocó precisamente en una consciente expansión y transformación de su personalidad. Su cuerpo deviene varios cuerpos, de modo que su manifestación múltiple, como en el *Desnudo bajando la escalera*, provocaría su desaparición. Para Moira Roth, “Duchamp estaba desapareciendo bajo una confusión de máscaras. Y de este modo él tramaba la huida, la idea del artista que ha renunciado al arte”¹⁵⁵. Renunciaba al arte porque había podido renunciar a sí mismo.

Se trataría de un juego de alteridad radical que apunta hacia la disolución de la identidad propia y del propio cuerpo. El término “persona”¹⁵⁶ encierra, en inglés, una ambigüedad con la que juega Duchamp. Se refiere a la máscara, es decir, a lo que cubre el cuerpo, aquello que le permite participar en el juego de representación; pero tiene también el significado opuesto, se refiere al cuerpo vivo sin cubierta, a la realidad corporal no representada, sino natural. Podríamos entender la búsqueda de Duchamp como un intento por acabar con la naturaleza corporal que lo limita. El espacio donde se da esta manifestación múltiple, dice Gloria Moure, es el infra-leve (infra-mince), ese “entorno natural donde se genera y nace Rose Sélavi, está contenido en cada corte laminar del *Desnudo bajando una escalera*, es la carretera Jura-París convertida en línea sin grosor que domina el Niño-faro, es el *Gran Vidrio*, es *Étant donnés*... En la bisagra ‘infraleve’ se encuentran sin conflicto las palabras y las imágenes exentas ya de obligaciones evocativas o descriptivas y liberadas del recuerdo, del futuro, de las causas y de los efectos. En ese gozne grandioso, la vida es juego, el silencio, éxtasis participativo de la creación y el deseo, soberano”¹⁵⁷.

¹⁵⁵ “(...) Duchamp was disappearing under a welter of *personae*. And so he intended and escape hatch, the idea of the artist who had given up art”. Roth, Moira, *op. cit.*, p. 25.

¹⁵⁶ “Persona. Máscara usada por un personaje, un personaje actuado (...). El cuerpo vivo de un ser humano; el cuerpo real, como distinto del vestuario, etc., o de la mente o alma, o del cuerpo con ropa”. “Person. A mask used by a player, a character acted; (...). The living body of a human being; either the actual body, as distinct from clothing, etc, or from the mind or soul, or the body with the clothing”. Oxford Universal Dictionary Illustrated. London, Oxford University Press, 1969.

¹⁵⁷ Duchamp, Marcel. *Notas*: Madrid, Tecnos, 1998, p. 11.

1.4 Palabra que cura: el lenguaje en la obra de Joseph Beuys.

De modo semejante a como ocurre con Duchamp, en la obra de Beuys la palabra y el lenguaje cumplen una función esencial. Temas como la muerte y la resurrección, centrales en su obra, se hallan relacionados con la palabra y el concepto expandido del arte. Beuys “invoca la lengua como contra-imagen de la muerte. Ya que la resurrección no sería posible a no ser que el hombre remonte a la fuente de la lengua misma, al cimiento de la vida”¹⁵⁸. Al concepto expandido del arte le correspondería un concepto expandido de la lengua, de la palabra¹⁵⁹. A continuación veremos cómo ocurre esta expansión en el caso de Beuys.

Así como en Duchamp existe la idea de una palabra inservible, falsa, encontramos en Beuys la idea de una palabra decadente, inservible, sin vida, una palabra muerta. Su trabajo consistirá en la búsqueda del proceso que, confiriéndole de nueva cuenta vida, la haga funcionar. No se trata de un rechazo de la palabra, sino de buscar en ella misma, como afirmaba Duchamp, un fondo. La profundidad de la palabra será un elemento común a ambos artistas. La propuesta de Beuys consiste en extraer, de la lengua, un nuevo espíritu. “Por eso de hecho tenemos que crear un lenguaje, porque la lengua está ya muerta. La lengua está llena de elementos de decadencia. Por eso hay que extraer el nuevo espíritu de la lengua y transportar mediante la lengua las posibilidades que tiene la humanidad para su propio desarrollo, ésa es la tarea que tenemos que afrontar”¹⁶⁰. Esta nueva palabra “puede entonces poner al descubierto la dimensión del hombre en la materia”¹⁶¹. El encuentro con la

¹⁵⁸ « Il invoquait la langue comme contre-image de la mort. Car la résurrection ne serait possible que si l'homme remonte à la source de la langue elle-même, au fondement de la vie ». Beuys, Joseph et Reithmann, Max. *La mort me tient en éveil*. Paris, Arpap, 1994, p. 92.

¹⁵⁹ Beuys, Joseph et Reithmann, Max. *Ibid*, p. 94.

¹⁶⁰ Klüser, Bernd. *Joseph Beuys: Ensayos y entrevistas*. Madrid, Síntesis, 2006, p. 152.

¹⁶¹ « (...) peut alors mettre à découvert la dimension de l'homme dans la matière ». Beuys, Joseph et Reithmann, Max, *op. cit.*, p. 94.

nueva palabra tendría como consecuencia un reencuentro del hombre con el mundo y consigo mismo.

Para Beuys habría una estrecha relación entre la palabra y la vida, que involucraría ideas como el calor, la regeneración y la resurrección. Esta visión estética tiene su origen en el accidente que sufrió cuando, siendo piloto de un bombardero, su avión fue derribado y él, gravemente herido, quedó perdido en la nieve. De no ser por el auxilio de los tártaros, quienes le untaron el cuerpo con grasa y lo envolvieron con fieltro, habría perdido la vida. Es debido a esto que Beuys vincula, sobre todo, el concepto de calor con la palabra. El inicio del mundo y la palabra, para él, ocurren a un tiempo: “Ahí es donde se halla la conexión. Hasta ahí se remonta el concepto de calor como proceso evolutivo. Se remonta mucho en el tiempo. Uno puede incluso ir más allá y preguntarse cuándo empezó el mundo. Hay muchas señales a las que llamo *señales del umbral* o, por ejemplo, en San Juan se dice: ‘En el principio fue la Palabra’. En ese sentido de la idea, la palabra era el *logos*. ¿Qué hace el *logos*? Comienza el proceso de evolución. Finalmente, ¿qué es lo que hace que una palabra, o como yo la llamo, un signo del umbral, se haga materia?, ¿qué hace de eso un ser humano vivo y real?”¹⁶².

¹⁶² Klüser, Bernd, *op. cit.*, p. 56.

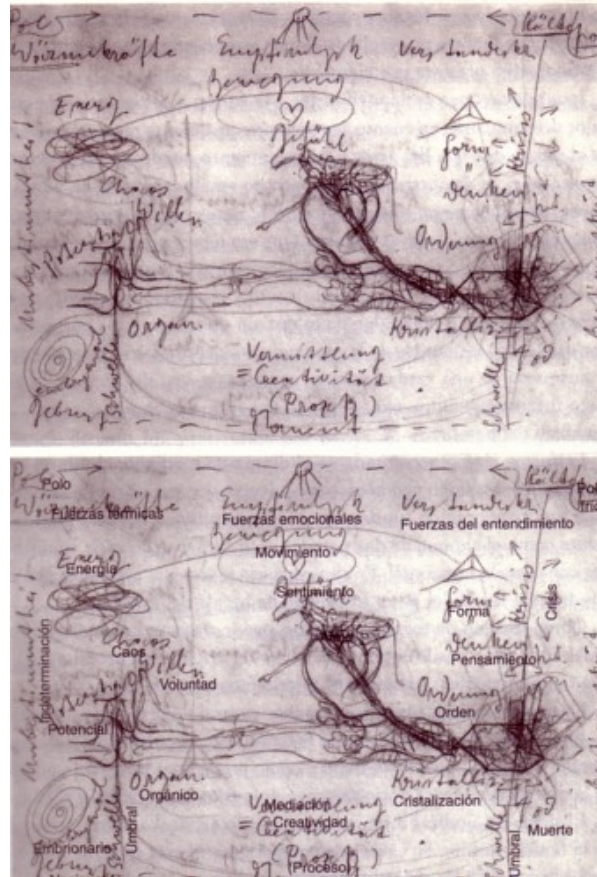


Fig. 7. Joseph Beuys, *Sin título (Untitled)*, 1972. 21 x 29 cm.

En *Sin título (Untitled)* (1972) (Fig. 7) Beuys explora la relación entre el cuerpo y la palabra. De forma esquemática, con un alto grado de complejidad, el artista explica sus ideas. La palabra, al describir lo impremeditado, lo indeterminado y lo caótico, lo transforma en lo premeditado, lo determinado y lo ordenado. La indeterminación y el caos, anteriores al cuerpo, encuentran, gracias al trabajo de Beuys, el orden del cuerpo, un orden humano. Dice Bernd Klüser¹⁶³ que, en esta obra, el nivel de la transformación reactiva corresponde a la forma. Pero la forma no sólo es la humana. El orden, como es propuesto por Beuys, no se basta con lo humano. En el centro de la imagen aparece, en conexión con el cuerpo humano, el cuerpo de un alce, uno de sus animales tótem. Beuys hace partícipe a lo animal del orden humano, incluyéndolo. La armonía, para que pueda darse, necesitaría de la palabra en relación con el

¹⁶³ Klüser, Bernd. *Ibid.*, 2006.

cuerpo humano rescatando su parte animal. La relación con el animal aparece como la condición para la producción de sentido. En esta obra la palabra, eminentemente humana (eminentemente animal), ilumina al cuerpo dándole sentido. La palabra, que corresponde al extremo derecho del esquema (la dimensión formal), encuentra su lugar, mediante la explicación, también, en el extremo izquierdo. La palabra crea el entorno del cuerpo al mismo tiempo que lo explica. Del lado izquierdo del esquema, en oposición a las plantas de los pies, tenemos las siguientes palabras: “indeterminación” (esta palabra se halla en el eje vertical, mientras que, las que le siguen, aparecen en la misma columna, en el eje horizontal), “polo”, “fuerzas térmicas”, “energía”, “caos”, “potencial”, “embrionario”, “nacimiento”; la palabra “umbral”, en el plano vertical, como “indeterminación”, cierra este conjunto de palabras. Las que corresponden al cuerpo, empezando por los pies y llegando hasta el pecho, en dirección a la cabeza son las siguientes (en el orden de pies a cabeza): “orgánico”, “voluntad”, “fuerzas emocionales”, “movimiento”, “sentimiento” (ésta corresponde a la intersección del cuerpo humano con el cuerpo del animal), “mediación”, “creatividad”, “proceso”, “momento”. En seguida, el conjunto de palabras que corresponde a la unión del tronco del cuerpo con la cabeza: “fuerzas del entendimiento”, “forma”, “pensamiento”, “orden”, “cristalización”. Todas estas palabras se refieren a actividades mentales, de carácter conceptual. Hay, por último, como en el caso de las palabras opuestas a la planta de los pies, un conjunto de palabras que se oponen a la cabeza: empiezan con “umbral”, que se encuentra en el eje vertical; luego, ya en el eje horizontal, tenemos las palabras “polo frío” y “muerte”; por fin, en el eje vertical, en franca oposición a “indeterminación”, en el otro extremo, la palabra “determinación” cierra el esquema.

Volvemos a la idea duchampiana de una palabra verdadera, originaria. La palabra sería calor y origen, principio y causa de movimiento. En la pregunta de Beuys sobre la relación de lo abstracto y lo concreto en torno a la palabra (“¿qué es lo que hace que una palabra, o como yo la llamo, un signo del

umbral, se haga materia?”¹⁶⁴) encuentro dos cosas que son de gran relevancia para lo planteado en esta investigación. En primer lugar estaría implícita la idea de un proceso evolutivo presente en la palabra. Por otro lado, se refiere a un poder presente en la palabra que permitiría el paso de la palabra a la materia, de lo abstracto a lo concreto. Objetivación y encarnación como una facultad de la palabra. Recordemos que, de acuerdo a lo que hemos visto de Duchamp, el *readymade* podría ser tomado como una proyección tridimensional del juego de palabras.

El poder que Beuys identifica en la palabra lo lleva a considerar el lenguaje como un tipo de escultura. En “*Sobre el arte y los artistas*”, una video-entrevista con Joseph Beuys por Kate Horsefield, del 3 de enero de 1980, dice que “el lenguaje, el pensamiento acerca de un problema es una escultura más importante que el fin del proceso al que se llega en los objetos o en las pinturas, o en los dibujos o en las tallas.”¹⁶⁵ En esa misma entrevista afirma que el principio más importante de la concepción expandida del arte es que el pensamiento se convierte en un proceso escultórico y, por lo tanto, su expresión es arte. Beuys empezó siendo, sobre todo, escultor. Su acercamiento a los objetos cotidianos, alejándose de los materiales tradicionales, busca hacer del objeto escultórico una estrategia de enfrentamiento con el poder. “Uno de los principios más importante de la comprensión expandida del arte es que no sólo los materiales ordenados o presentados de un modo caótico son escultura”¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Klüser, Bernd. *Ibid.*, p. 56.

¹⁶⁵ Klüser, Bernd, *Ibid.*, p. 167.

¹⁶⁶ “*Sobre el arte y los artistas*”. video-entrevista con Joseph Beuys por Kate Horsefield, 3 de enero de 1980. Klüser, Bernd. *Ibid.*, p. 166.



Fig. 8. Joseph Beuys. *Dos señoritas con pan brillante*, 1966.

Sobre *Dos señoritas con pan brillante* (1966) (Fig. 8), en entrevista con Jörg Schellmann y Bernd Klüser, Beuys habla de la “apelación directa a la naturaleza espiritual de la materia”¹⁶⁷. Se refiere al pan. En ese sentido, tal afirmación podría aplicarse también a la palabra. La naturaleza espiritual de la palabra aparece, en esta obra, como la posibilidad de ascender. A través de la palabra, como en el metro (tren subterráneo), es posible ir de la profundidad a la superficie, de la oscuridad a la luz. Si el pan representa “la esencia de la alimentación humana”¹⁶⁸, como dice Beuys, algo semejante sucedería con la

¹⁶⁷ Klüser, Bernd. *Ibid.*, p. 49.

¹⁶⁸ Klüser, Bernd. *Ibid.*, p. 49.

palabra. La palabra aparece, en su doble dimensión, como alimento y medio de transporte, pues no sólo mantiene vivo el cuerpo, sino que le permitiría desplazarse, escapar, del espacio subterráneo, soterrado. Dice Beuys que en esta obra “se produce un viaje a través del pan. En la primera sección, antes de que aparezca el puente donde está el chocolate pintado, en la parte de arriba del objeto se encuentran las estaciones del metro de París. Y más adelante estaciones que sólo consisten en estaciones con nombres propios de seres humanos. Al principio el viaje es como un viaje exterior, incluso se trata de un viaje muy subterráneo, el concepto de materia aparece en el viaje de nuevo en la medida en que se penetra en la materia, es decir, bajo la tierra, de ahí los nombres de estaciones de metro”¹⁶⁹.

Como ya se ha visto, en Duchamp el nuevo espacio de encuentro y proyección es llamado *infra-leve*. Beuys le llama “*entre deux*”, el espacio de intersección e interacción donde se da el encuentro de lo figurativo y la palabra. “Para Beuys, el medio plástico puede entonces, mediante la escucha de la palabra y la lengua, devenir el medio apropiado que da al hombre acceso a la dimensión del ‘*entre deux*’”¹⁷⁰. El término “*entre deux*” significa “hueco, separación”¹⁷¹. Se trata del espacio intermedio que separa, pero que también reúne, pues el término *entre* “se pone delante de ciertas palabras para indicar una reciprocidad”¹⁷². En entrevista a Hans Van Der Grinten, Beuys describe el nuevo espacio de la palabra, el “*entre deux*”, como un espacio de expansión. Por eso puede entenderse que la palabra se vuelva diseño, que devenga naturaleza plástica. “Y estamos aquí, exactamente en el punto dónde, señalado por la escritura, utilizando la forma de letras, de conceptos, de frases, se aprehende otro dominio, todavía más vasto. Es allí precisamente donde se

¹⁶⁹ Klüser, Bernd. *Ibidem*.

¹⁷⁰ « Pour Beuys, le médium plastique peut donc, à travers l'écoute de la parole et de la langue, devenir le moyen approprié donnant à l'homme accès à la dimension de l'‘entre deux’ ». Beuys, Joseph et Reithmann, Max, *op. cit.*, p. 92.

¹⁷¹ Dictionnaire Français-Español, Español-Francés, par Ramón García-Pelayo: París, Larousse, 1973.

¹⁷² Larousse maxi débutants, le dictionnaire CE2, CM : Paris, Larousse, 1986.

efectúa esta expansión del dominio de la lengua que debe buscar mi impulso fundamental para el acto de diseño”¹⁷³. Es la puesta en juego, la interacción de dos espacios separados, el que corresponde a lo plástico y el propio de la palabra. En este nuevo espacio, de carácter recíproco, no habría predominio de un reino sobre otro.

Si Duchamp parte de lo plástico para dirigirse hacia el nuevo espacio de intersección donde encuentra a la palabra, Beuys surge de la palabra, en la que encuentra una dimensión plástica. “Por raro que pueda parecer, mi camino lo he recorrido a través de la lengua, no he partido de las cualidades plásticas”¹⁷⁴. Su preocupación estética, dentro de lo que considera arte expandido, lo ha guiado hacia un concepto de lo plástico que “comienza con el habla y el pensamiento”¹⁷⁵. La importancia de la palabra, que llega a ocupar un papel central, lo conduce a un concepto innovador de lo plástico. “Y su ‘lugar de origen’ sería la lengua (...)”¹⁷⁶. De este modo, la palabra –su palabra- se convierte en búsqueda de origen, en medio y en destino, como ocurre también en Duchamp. Reithmann¹⁷⁷ considera que Beuys dio una respuesta clara a la pregunta por la relación entre vida, persona y obra. Su trabajo artístico, como en pocos artistas, es una muestra de ello. El mismo Beuys considera el concepto expandido o ampliado del arte como su aportación mayor en el terreno artístico. No se trata tanto de una teoría como de una manera de proceder.

¹⁷³ « Et nous voici exactement au point où, en notant par l'écriture, en utilisant la forme des lettres, des concepts, des phrases, on appréhende un autre domaine, encore plus vaste. C'est là précisément où s'effectue cet élargissement du domaine de la langue qu'il faut chercher mon impulsion fondamentale par l'acte du dessin ». Beuys, Joseph et Reithmann, Max, *op. cit.*, p. 20.

¹⁷⁴ “Discurso sobre el propio país: Alemania”. Conferencia pronunciada por Joseph Beuys en la Kammerspiele de Munich el 20 de noviembre de 1985. Klüser, Bernd, *op. cit.*, p. 200.

¹⁷⁵ Klüser, Bernd. *Ibid.*

¹⁷⁶ « Et son ‘ lieu d'origine ‘ serait la langue ». Beuys, Joseph et Reithmann, Max, *op. cit.*, p. 15.

¹⁷⁷ Beuys, Joseph et Reithmann, Max. *Ibid.*

En la concepción expandida del arte al hombre le corresponde el papel de medio desencadenador, transformador y experimentador de procesos energéticos que ponen en juego lo visible y lo invisible. Gracias a esta nueva visión “Beuys ha transformado radicalmente el concepto tradicional de la obra y por ella la idea del artista. Desde entonces, para comprender el concepto extendido del arte, el podría de entrada concebir la lengua como un proceso”¹⁷⁸.

Para Beuys existe una estrecha relación entre el arte, la libertad, la esencia del ser humano y la palabra. Si llegase a faltar alguno de estos elementos, el resto no podría tener un funcionamiento adecuado. De modo que le correspondería, sobre todo a la actividad artística, la puesta en marcha del conjunto. “Beuys parte del principio que el arte está anclado en la esencia del hombre. Pero el ser-allí y la esencia del hombre están fundamentalmente determinados por la relación de éste con la libertad”¹⁷⁹. En el centro del concepto expandido del arte se encuentra la creatividad del yo libre. La relación establecida por Beuys entre la actividad de este yo libre y su concepción de la plástica no puede ser aclarada sino a través de la lengua. La plástica y el diseño son entendidos por Beuys como formas expandidas de la lengua.

De acuerdo al planteamiento de Beuys, habría en la palabra una fuerza generatriz y motriz que, expandiéndose, ocupa el espacio y el cuerpo que está más allá de ella. La palabra se encarna, se espacializa, se concreta: se hace objeto, espacio y carne -cuerpo humano.

1.5 Nacimiento y renacimiento: el cuerpo en la obra de Beuys.

¹⁷⁸ « (...) Beuys a transformé radicalement le concept traditionnel de l'oeuvre et par là l'idée de l'artiste. Dès lors, pour comprendre le concept élargi de l'art, il faudrait d'abord concevoir la langue tel un processus ». Beuys, Joseph et Reithmann, Max, *op. cit.*, p. 16.

¹⁷⁹ « Beuys part du principe que l'art est ancré dans l'essence de l'homme. Mais l'être-là et l'essence de l'homme sont fondamentalement déterminés par le rapport de celui-ci à la liberté ». Beuys, Joseph et Reithmann, Max, *op. cit.*, p. 215.

A diferencia de Duchamp, para quien el cuerpo tiene un carácter conceptual - como toda su obra- en la obra de Beuys el cuerpo es íntimo, carnal, sensual. El cuerpo duchampiano –el del artista, así como el que es representado o presentado en la obra- es de carácter ascético. Esta ascesis lo hace pasar casi de largo por un cuerpo que es, inevitablemente, el suyo. Podría decirse que Duchamp entra en relación con su cuerpo de forma tangencial, pues hay un juego de alteridad que lo proyecta hacia otros cuerpos que también son suyos. Se trataría de un concepto expandido del cuerpo a través de la alteridad. En Beuys también está presente un juego de alteridad, pero, a diferencia de Duchamp, este juego no lo aleja, sino que lo acerca a su cuerpo. La alteridad que sirve de fundamento a su trabajo artístico tiene su origen en el accidente en el que los tártaros cumplieron la función ritual de iniciación. A raíz del accidente que casi le hace perder la vida, su cuerpo entra en una lógica de fundación mítica que tiene relación con su trabajo artístico. El accidente representa el momento fundacional de su vida como “otro”, como artista, como un ser que ha recuperado su cuerpo.

Beuys demuestra un gran interés por el cuerpo, tanto en el dominio del pensamiento, como en el artístico: “El cuerpo goza de un interés fundamental, en todos los sentidos del término, y reacciona en una infinidad de matices y de interrogantes”¹⁸⁰. Tal vez a ello se deba a que en su autobiografía¹⁸¹, *Curso de vida/Curso de trabajo*, su nacimiento (la puesta en escena de su cuerpo en el mundo, la puesta en mundo) sea tomado como una obra, acto estético/existencial: 1921 *Kleve, exposición de una herida cerrada con un esparadrapo*¹⁸².

¹⁸⁰ Joseph Beuys. *Interview de Joseph Beuys par Jean-Pierre Van Tieghem* (21.5.1975). Paris, Galerie Isy Brachot, 1990, p. 9.

¹⁸¹ *Curso de vida/Curso de trabajo (Life Course/Work Course)*, autobiografía compilada por Beuys en 1964 en forma de una lista de exhibiciones. Stachelhaus, Heiner. *Joseph Beuys*: New York, Abbeville Press, 1991, p. 18.

¹⁸² Bastian, Heiner. *Joseph Beuys. Dibujos. Drawings*: Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1985.

Para Heiner Stachelhaus el evento más importante en la vida de Beuys, el que afectará su vida en una forma total, “fue su choque en Crimea durante el invierno de 1943. Después de un ataque en una posición antiaérea rusa, el Stuka de Beuys fue alcanzado. Beuys y su segundo hombre de tripulación pudieron llevar el avión de vuelta detrás de las líneas alemanas. Debido a una ventisca el avión perdió el control y chocó. Beuys fue lanzado fuera de la cabina. Perdió la conciencia. El otro hombre murió”¹⁸³. Milagrosamente Beuys sobrevive, mientras su amigo pierde la vida. Gracias a los tártaros, quienes descubrieron el avión destrozado y, entre la nieve blanca, el cuerpo malherido y chamuscado de un hombre, Beuys se salvó. Curioso espectáculo. Entre la nieve blanca y brillante hay un cuerpo casi destruido, pues Beuys “había sufrido una doble fractura en la base del cráneo, había sido alcanzado por la metralla, sólo una porción de la cual después podría ser removida. Se le habían roto las costillas, las piernas y los brazos. Su cabello fue quemado desde la raíz, su nariz estaba rota. Sin el cuidado de los tártaros, Beuys habría muerto”¹⁸⁴.

Como resultado del shock causado por el accidente, y por la forma en que los tártaros cuidaron de su cuerpo para evitar que se le escapara la vida, éste se convirtió en un tema central en su obra, entre otros tales como la herida, el sufrimiento y la muerte, además de “los campos de concentración, procesos científico-naturales, animales y símbolos enigmáticos, mitos nórdicos”¹⁸⁵. Entre estos temas, que en su obra aparecen como característicos del hombre contemporáneo, resalta, sobre todo, el tema de la herida. En su caso cuerpo y herida aparecen como sinónimos. Su cuerpo es la constancia de importantes

¹⁸³ “The event that was to have the most lasting effect on Joseph Beuys was his crash in the Crimea during the winter of 1943. After an attack on a Russian anti-aircraft position, Beuys’s Stuka was hit as it pulled out of the dive. Beuys and his second crewman were just able to get the machine back behind German lines. Then the altimeter suddenly failed, a blizzard came down, and the plane went out of control and crashed. Beuys was hurled out of the cockpit on impact and pinned under the tail. He lost consciousness. The other man was killed”. Stachelhaus, Heiner, *op. cit.* p. 22.

¹⁸⁴ Stachelhaus, Heiner, *op. cit.*, p. 22.

¹⁸⁵ Klüser, Bernd, *op. cit.*, p. 14.

heridas causadas por la guerra¹⁸⁶ y por su accidente aéreo. En la *Tina*, obra que será analizada en profundidad más adelante, hay varios simbolismos corporales, entre los que destacan la limpieza o regeneración, pero también el nacimiento. El acto de nacer, a través del cual el cuerpo hace acto de presencia en el mundo, es para Beuys una herida del trauma. Otro simbolismo de la herida, presente en la *Tina*, es el de las múltiples heridas que sufre en su accidente aéreo. Su cuerpo aparece como el producto de una doble catástrofe: la guerra y el accidente aéreo; una caída moral y una caída física. El cuerpo es el sitio donde la herida deja su huella. Primero, cuerpo/herida; después, con el paso del tiempo, cuerpo/cicatriz.

En “Discurso sobre el propio país: Alemania”, una conferencia pronunciada en la Kammerspiele de Munich el 20 de noviembre de 1985 Beuys dice: “Quisiera comenzar de nuevo con la herida. Partamos de que yo puedo hundirme, que he de descender a la tumba, pero de esa tumba vendrá la resurrección”¹⁸⁷. El encuentro con los tártaros le brinda la oportunidad de la resurrección. Se trata de un nuevo conocimiento que, al enseñarle a trabajar su herida, le permite la sanación del cuerpo destrozado. Tal conocimiento representa, en última instancia, la posibilidad de encontrarse con el cuerpo abatido y completarlo. “Sanando a Beuys, y enseñándole a sanarse a sí mismo, los tártaros le dieron otra afortunada oportunidad, como adulto, de recibir el calor y la intimidad que antes le había sido negada”¹⁸⁸. En un estudio que lleva por título *El cuerpo del artista* dice Donald Kuspit que el papel de los tártaros en

¹⁸⁶ “En 1944, habiéndose recuperado de sus heridas, fue enviado al norte de Alemania en la costa báltica, donde se unió a la División Fantasma Erdmann ‘Gespenster Division Erdmann’. Aquí fue gravemente herido por quinta ocasión y condecorado con la medalla de oro por lesión en combate”. “In 1944, having recovered from his injuries, he was sent to the northern Dutch from on the Baltic coast, where he joined the “Gespenster Division Erdmann” (Erdmann Phantom Division) paratroopers. Here he was badly wounded for the fifth time and decorated with the gold medal for the injured in combat”. De Domizio, Durini Lucrezia. *The felt hat. Joseph Beuys. A life Told*. Milano, Edizione Charta, 1997, p. 22.

¹⁸⁷ Klüser, Bernd, *op. cit.*, p. 199.

¹⁸⁸ “Healing Beuys, and teaching him to heal himself, the Tartars gave him another, lucky chance, as an adult, to receive the warmth and intimacy he had earlier been denied”. Thistlewood, David (Ed.). *Joseph Beuys. Diverging critiques*: Liverpool, Liverpool University Press, 1995, p. 97.

la formación artística de Beuys resulta, de ese modo, insoslayable, pues le enseñaron no sólo a construir su propio calor e intimidad, sino también cómo acercarse a sí mismo, “La 1945 *Kleve Exhibición de Frío* (1945 *Kleve Ausstellung von Kälte*) reconocía la frialdad de regresar a un hogar y una sociedad muerta, pero la 1946 *Kleve Exhibición de Calor* (1946 *Kleve warme Ausstellung*) señalaba que Beuys había aprendido la forma de lograr calor para sí mismo mediante el arte”¹⁸⁹. Aunque en 1945 Beuys reconoció su “necesidad artística de calor, haciendo un revelador dibujo, quasi-prehistórico, de tres figuras desnudas alrededor del fuego –seguramente una fantasía de los Tártaros primitivos acurrucándose contra el frío”¹⁹⁰, para el siguiente año, 1946, había sido abrigado por el escultor Walter Brūx y el pintor Hanns Lamers. En oposición a la guerra, la amistad mostrada por los artistas es tomada por Beuys como un acto artístico. Se entiende que los artistas, como los tártaros, le han salvado la vida, y que el arte constituirá, de ahora en adelante, el proceso de generación de calor corporal. El arte, como estrategia de construcción y mantenimiento de calor, se encuentra fuertemente relacionado con el cuerpo.

La herida adquiere un aspecto central en la concepción del cuerpo en Beuys. Kuspit refiere que el arte de Beuys era inseparable de su cuerpo y su imagen corporal. El arte para él “era un medio para rehacer un cuerpo herido, y el sentido del yo que depende de él (...) para enraizarlo de nuevo en el cuerpo. El arte iba a ser un símbolo radiante de calor corporal (...) El cuerpo, por supuesto, siempre ha sido fundamental para el arte”¹⁹¹. Para que el arte sea un medio para sanar el cuerpo afligido (del mismo modo que lo hicieron los tártaros con él), Beuys debería experimentar una expansión. Como campo

¹⁸⁹ “The 1945 *Kleve Ausstellung von Kälte* acknowledged the coldness of returning to the dead home and dead society, but the 1946 *Kleve warme Ausstellung* signalled that Beuys had learned how to warm himself to life by making art”. Thistlewood, David (Ed.), *op. cit.*, p. 98.

¹⁹⁰ “(...) need for warmth, making a revealing, quasi-prehistoric drawing of three naked figures around a fire –surely a fantasy of primitive Tartars huddling against the cold”. Thistlewood, David (Ed.). *Ibid.*

¹⁹¹ “Ultimately, Beuys’ art was inseparable from his body and his body image. Art for him was a means to remake an injured body, and the sense of self that depends on it (...) to root it once again in the body. Art was to be a radiating symbol of body heat (...) The body, of course, has always been fundamental to art”. Thistlewood, David (Ed.), *op. cit.*, p. 98.

delimitado el arte tiene fronteras que dan cuenta de su especificidad, así como de la existencia de campos vecinos, como lo son la filosofía, la antropología, el psicoanálisis, la pedagogía, la arqueología, la literatura, la medicina. La dilatación del campo artístico, que implica la expansión de un conocimiento (teoría) y una práctica (técnica), llevaría a la práctica artística más allá del espacio asignado tradicionalmente. En ese sentido la expansión llevaría al arte hasta la palabra. De modo semejante habría una expansión de la palabra y el arte hacia el cuerpo¹⁹².

En una entrevista de Willoughby Sharp, a la pregunta sobre lo que vio allí, en la guerra, responde Beuys de forma sarcástica: “Desde luego que no vi arte (risas). ¿Qué puedo decir? Era un piloto de combate. Ni puedo hablar de la guerra. Siempre había gente muerta alrededor, en todo lugar”¹⁹³. Beuys sólo veía gente muerta, cuerpos sin vida. Si participar como soldado en una guerra es estar entre la vida y la muerte, a partir del accidente en Crimea, y mientras duró su participación en el combate, su cuerpo estuvo siempre en el “entre deux”, ese espacio intermedio entre la vida y la muerte.

Dice Beuys haberse sentido, durante un amplio período de tiempo después de la guerra, “obstaculizado por mi cuerpo. La etapa inicial fue un estado total de agotamiento que pronto se convirtió en una fase ordenada de renovación”¹⁹⁴. Se trataría de una relación de enajenación con el propio cuerpo, la cual es superada mediante la palabra¹⁹⁵. Un cuerpo sano, propio, es causa de movimiento. Por el contrario, el cuerpo enfermo se convertirá en un obstáculo, en imposibilidad de acción. Este cambio tan importante tiene que ver con su acercamiento al arte. Se trata del inicio de una nueva vida, donde el arte

¹⁹² La estrategia de la palabra como práctica corporal, aparece en las obras analizadas en los capítulos posteriores.

¹⁹³ Klüser, Bernd, *op. cit.*, p. 30.

¹⁹⁴ “I had been hindered by my body. The initial stage was a state of total exhaustion that quickly became an orderly phase of renewal”. De Domizio, Durini Lucrezia, *op. cit.*, p. 24.

¹⁹⁵ La relación entre la palabra y el cuerpo es abordada, en este capítulo, en los apartados: “Palabra que cura: el lenguaje en la obra de Joseph Beuys” y “Tina, urinario y espacio doméstico”.

aparece como un proceso terapéutico, relacionado con la medicina, la alquimia o el chamanismo. Para Beuys el arte es, también, un proceso terapéutico: “Me di cuenta del rol que un artista puede jugar al indicar los traumas de una época e iniciando un proceso de curación. Esto está relacionado con la medicina, o lo que la gente llama alquimia o chamanismo”¹⁹⁶.

En su concepción de la escultura social –basada en el diálogo y el pensamiento- el cuerpo ocupa un lugar fundamental. Para Beuys el cuerpo, que en todo acto de comunicación cumple una función esencial, se halla enfrentado al poder de unas instituciones que, en cierto, modo lo destruyen. “La mayoría de los seres humanos se sienten indefensos ante la situación que los rodea. Esto lleva a la aniquilación, incluso a la aniquilación de su interioridad. Los seres humanos no pueden encontrar ningún sentido para su vida en medio de los procesos de destrucción a los que se ven sometidos, en la opaca madeja del poder estatal y económico y en las maniobras de distracción y de divertimento llevadas a cabo por una barata industria del ocio”¹⁹⁷. La represión institucional señalada por Beuys, que le brinda un componente sociológico y político a su obra, está relacionado con la idea de un cuerpo herido¹⁹⁸.

1.6 Ausencia y silencio en Duchamp y Beuys.

En un principio he planteado que la ausencia del objeto artístico (en nuestro caso hablaba del *Urinario*) hace presente otra realidad. En cuanto a la represión política ocurre de otra forma. Lo que parece ausente guarda silencio, pues le han arrebatado los medios para manifestarse. En el ser humano esto tiene gran relación con el cuerpo. Como medio de comunicación Beuys piensa

¹⁹⁶ “I realized the role that an artist can play in indicating the traumas of a time and initiating a healing process. This relates to medicine, or what people call alchemy or shamanism”. De Domizio, Durini Lucrezia, *op. cit.*, p. 25.

¹⁹⁷ Klüser, Bernd, *op. cit.*, p. 95.

¹⁹⁸ El cuerpo/herida, como escritura, es un tema que será desarrollado en el Capítulo 3, en el análisis de la obra de Gunter Brus.

que el cuerpo no sólo es importante, sino imprescindible; afirma: “yo no tengo otra posibilidad de comunicar si no es a través del cuerpo; ningún hombre tiene otra posibilidad porque, aunque simplemente hable, utilizo mi cuerpo, es decir mi garganta, mi lengua y todo lo demás para comunicar. Está claro; pero el cuerpo tiene una sola función mediata (...)”¹⁹⁹. El cuerpo es, eminentemente, un medio expresivo. Quien carezca de cuerpo será incapaz de comunicarse. Por lo tanto, quien sea forzado a permanecer en silencio parecerá que carece de cuerpo.

Ya he señalado que el objeto perdido, el *Urinario*, se manifiesta en la revista *The Blind Man* mediante dos subterfugios: uno es la imagen, el otro es la palabra. Ya que el *readymade* puede ser pensado como una proyección tridimensional de la palabra, como ya se ha explicado, entonces podría pensarse también en una desaparición de la palabra, ya que ésta existe junto al objeto. En el caso de la *Fuente* la palabra, que es una constancia de la acción del artista, ha desaparecido junto con el objeto mediante una estrategia de supresión por rechazo.

En las palabras que denuncian la desaparición del objeto artístico, atribuidas a Duchamp por el estilo de escritura, estaría presente el deseo de atraer a la palabra ausente, aquella unida a la *Fuente*. O podría ser que no se trate, en realidad, de atraer, sino de huir. Al hablar de la ausencia, las palabras presentes, por contagio de las desaparecidas, también se ausentarían, provocando una reacción en cadena de desaparición.

Desde este nuevo planteamiento podríamos en la *Fuente* identificar dos dimensiones de la palabra: la primera estaría asociada al objeto, y sería la palabra desaparecida; la otra correspondería a la palabra del discurso de Duchamp, que intentaría dar cuenta de la desaparición de objeto y palabra. La palabra de Duchamp, asociada a la segunda dimensión, sería un proyectil

¹⁹⁹ Klüser, Bernd, *op. cit.*, p. 173.

dirigido hacia un espacio imperceptible (infra-leve) que parece no existir aún. Justo por ello resulta, en un principio, invisible.

El silencio de Duchamp podría asociarse a la práctica de la libertad. A diferencia del silencio en Beuys, que está relacionado con el control y la represión. Beuys destaca el estado de indefensión de los seres humanos ante la situación política en que están inmersos, debido a lo cual “no pueden encontrar ningún sentido para su vida en medio de los procesos de destrucción a los que se ven sometidos”²⁰⁰. La represión institucional, que denuncia Beuys, sería producto de la conjunción del poder industrial y estatal. En su propuesta de arte en expansión, cuyo objetivo sería la transformación del ser humano, el arte se convierte en una forma de lucha²⁰¹. Beuys entiende el silencio como un producto del control político. En este contexto la lucha por la palabra verdadera, la palabra humana, deviene lucha por la libertad.

Dice Susan Sontag que es común que el artista “continúe hablando, pero de modo tal que su público no pueda oírlo. Los diversos públicos han experimentado la mayor parte del arte valioso de nuestro tiempo como un paso hacia el silencio (o hacia la ininteligibilidad, la invisibilidad o la inaudibilidad), como un desmantelamiento de la competencia del artista, de su sentido vocacional responsable... y, por tanto, como una agresión contra esos mismos públicos”²⁰². Era común que los periodistas y los mismos críticos, en relación con la obra de Duchamp, creyeran que se trataba de una broma. Obra: broma. La broma sería otra forma de la obra. “Enfrentado con la pregunta ‘¿Está hablando en serio o está bromeando?’ La respuesta de Norton fue: ‘¡Tal vez está haciendo ambas cosas! ¿No es posible?’”²⁰³

²⁰⁰ Klüser, Bernd. *Ibid.*, p. 95.

²⁰¹ “(...) estoy interesado en la difusión de ideas que tienen en su punto de mira la transformación política o la de los conocimientos filosóficos, que precisamente poseen como objetivo la transformación del ser humano”. Klüser, Bernd. *Ibid.*, p. 57.

²⁰² “La estética del silencio”, en: Sontag, Susan. *Estilos radicales*: Madrid, Taurus, 1997, p. 18.

²⁰³ “But faced with the question ‘Is he serious or is he joking?’ Norton’s reply was: ‘Perhaps he is both! Is it not possible?’” Seigel, Jerrold. *The private worlds of Marcel Duchamp... op. cit.*, p. 139.

Sontag incluye a Duchamp entre los artistas que han elegido el silencio como suicidio ejemplar²⁰⁴. Cuando analiza el caso de Bartleby, Agamben recurre al aristotélico concepto de “potencia del no”, que “hace de toda potencia en cuanto tal una impotencia”²⁰⁵. La potencia del no es un rasgo que corresponde a un ser superior, es una nada que sirve para crear, una nada generadora. Se trata de un estado intermedio entre la potencia y el acto. Es la orientación del arte “hacia el antiarte, hacia la eliminación del ‘sujeto’ (el ‘objeto’, la ‘imagen’), hacia la sustitución de la intención por el azar, y hacia la búsqueda del silencio”²⁰⁶. El que ha dejado de escribir, como dice Agamben, “es la más implacable reivindicación de esta nada como potencia pura y absoluta”²⁰⁷. Duchamp es el pintor que ha dejado de pintar, pero también es el escritor que ha dejado de hacerlo (en tanto su obra involucra ambas actividades): “figura de la nada de la que procede toda creación”. Ha dicho O. Paz que la mayor influencia de Duchamp en el arte del siglo XX descansa, precisamente, en una obra “que es la negación misma de la moderna noción de obra”²⁰⁸. Duchamp, dice Francisco San Martín, “es el artista del silencio, un personaje sin metas y sin soluciones ya que, como él mismo explicaba, ‘no hay solución porque no hay problema’”²⁰⁹.

²⁰⁴ De una u otra forma, se entiende en el texto de Sontag, estos hombres han jugado o interactuado con el silencio, aunque éste parezca una ambición inalcanzable o una categoría imposible para un ser humano: Rimbaud, Wittgenstein, Nietzsche, Kleist, Lautréamont, Hölderlin, Artaud. Sontag, Susan, *op. cit.*, 1997.

²⁰⁵ Agamben, Giorgio (Eds). *Preferiría no hacerlo*: Valencia, Pre-textos, 2000, p. 99.

²⁰⁶ De acuerdo al reciente mito que obedece a una concepción “postpsicológica de la conciencia, encuadra dentro de la actividad del arte muchas de las paradojas implicadas en la conquista de un estado absoluto del ser”. Sontag, Susan, *op.cit.*, p. 15.

²⁰⁷ Agamben, Giorgio (et al.), *op. cit.*, p. 111.

²⁰⁸ Paz, Octavio. *Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal*: México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 138.

²⁰⁹ San Martín, Francisco. *Dali-Duchamp*: Madrid, Alianza, 2004, p. 20.

El tema de la ausencia y el vacío, en cierta forma, van de la mano con el tema del silencio. Para François Cheng²¹⁰ la ausencia es equivalente al silencio. En su análisis de la pintura china se refiere a una ausencia generadora. Al hablar de la ausencia y el silencio en esta investigación, debe quedar claro que me refiero a dos tipos diferentes de ausencia: una de signo positivo y una de signo negativo. Una que produce y otra que resulta improductiva, una buscada y otra impuesta.

En *La era del vacío* Lipovetsky²¹¹ asocia el vacío con la incapacidad para comunicarse. Las dos tesis, la de Agamben (comentada dos párrafos arriba) y la de Lipovetsky nos llevan a pensar, como se ha dicho en el párrafo anterior con respecto a la ausencia, en dos tipos de silencio, uno buscado y el otro impuesto. El primer tipo de silencio estaría asociado a la práctica ascética, es decir, un silencio buscado. De este tipo es el silencio de Duchamp, quien lo busca, lo cultiva y juega con él. Qué es este tipo de silencio, se pregunta Bernard Noel, y responde: “Ante todo, retirarse de sí mismo. La absorción interior. Diríase que la carne entra en estado de catalepsia, mientras que los nervios (o más bien lo sensible, lo vivo propiamente) revisten la superficie de ese retiro. El cuerpo paralizado es en ese momento como el crisol del alquimista: puede ser el lugar de la transmutación, puede igualmente no dar más que plomo”.²¹² El segundo tipo se relaciona con la represión, es un silencio no elegido, sino forzado. Es el tipo de silencio contra el que lucha Beuys, al que considera el obstáculo más difícil. Para Camus²¹³ la rebeldía tiene que ver con la ruptura del silencio, con el acto de proferir un no, cuando antes sólo había

²¹⁰ Cheng, François, *Vacío y plenitud*: Madrid, Siruela, 2003.

²¹¹ “Al igual que el espacio público se vacía emocionalmente por exceso de informaciones, de reclamos y animaciones, el Yo pierde sus referencias, su unidad, por exceso de atención: el Yo se ha convertido en un ‘conjunto impreciso’. En todas partes se produce la desaparición de la realidad rígida, es la *desubstancialización*, última forma de extrapolación, lo que dirige la posmodernidad”. Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*: Anagrama, España, 2003, p. 56.

²¹² Bataille, Georges. *Lo arcangélico y otros poemas*: Madrid, Visor, 1999, p. 11.

²¹³ Camus, Albert. *El hombre rebelde*: Madrid, Alianza, 1989.

asentimiento. En *Lenguaje y silencio*²¹⁴ George Steiner denuncia la modernidad como un proyecto cultural del silencio, donde las palabras para referirse al mundo han ido disminuyendo de forma dramática. En *El silencio*²¹⁵ Le Bretón dice que una de las funciones del poder es reducir la oposición al silencio. “El silencio existe como *decisión*: en el suicidio ejemplar del artista”.²¹⁶ En *Bartleby y compañía*²¹⁷ Vila-Matas reseña el perfil de los artistas que se han abocado al silencio. Entre los casos que aborda –Rimbaud y su abandono de la poesía; Wittgenstein y su abandono del trabajo filosófico; Salinger y su abandono de la literatura– destaca el de Duchamp, quien consigue hacer del silencio y la ausencia su obra.

A pesar de lo dicho anteriormente, me parece que en el caso de Duchamp sí que hay palabra: se trata de aquélla proyectada hacia un espacio que no es el del decir convencional o tradicional. A la palabra de Duchamp lo que la haría aparecer, precisamente, es su vestidura de silencio. Aunque el artista habla, pareciera que no lo hace. En cada una de las obras está involucrada la palabra. El objetivo de Joseph Beuys, al insistir acerca del silencio de Duchamp, consistirá en develar sus palabras, en revelarlas.

Esta investigación no está relacionada con el silencio voluntario del artista, sino con el silencio impuesto por el poder institucional/disciplinario y con los efectos que éste tiene sobre el cuerpo, provocando su desaparición simbólica. Dice Lipovetsky que “el cuerpo, como la conciencia, se convierte en un espacio flotante, un espacio deslocalizado”²¹⁸. A lo largo de los restantes capítulos que conforman la Tesis, y sobre todo a partir del Capítulo 2, se analizará la forma en que algunos artistas contemporáneos (tales como Christo, Louise

²¹⁴ Steiner, George. *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona, Gedisa, 1990.

²¹⁵ Le Breton, David. *El silencio*. Madrid, Ediciones Sequitur, 2001, p. 59.

²¹⁶ Sontag, Susan, *op. cit.*, p. 17.

²¹⁷ Vila-Matas, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona, Anagrama, 2000.

²¹⁸ Lipovetsky, Gilles, *op. cit.*, p. 63.

Bourgeois, Günter Brus, Peter Greenaway, Jo Spence y Carolee Schneemann) han abordado la problemática de la represión y sus efectos en el cuerpo del sujeto moderno, que podrían ser tomados, simbólicamente, como una desaparición corporal. También se analiza la forma en que estos artistas han trabajado artísticamente el tema de la represión, utilizando en algunos casos su propio cuerpo en unión con la palabra. A lo largo de los capítulos siguientes veremos que la ausencia y el silencio corporal, percibidos (por los demás) y experimentados (por uno mismo) como desaparición, consiguen ser trascendidos a partir de una lucha por la expresión y la palabra, a través y desde el cuerpo.

1.7 Leer el silencio: de Duchamp a Beuys.

Cuarenta años, más o menos, median entre la *Fuente* de Duchamp y la *Tina* de Beuys. Este largo curso de tiempo se abre como la boca de un abismo. Sin embargo hay un puente que se tiende desafiante, reuniendo lo separado. En este caso lo distante no aparece como lo distinto. De eso se ha encargado Beuys: el puente está construido con piedras de su voluntad y deseo. Él mismo afirma que su trabajo es la continuación y la teorización de algo que le correspondía al otro, a Marcel Duchamp. Dice Jean Clair que Beuys es su “mejor discípulo”²¹⁹.

²¹⁹ Clair, Jean. *De Immundo... op.cit.*, p. 40.



Fig. 9. Joseph Beuys. *El silencio de Marcel Duchamp está Sobrevalorado*, Acción. 1964.

El silencio de Marcel Duchamp está sobrevalorado (Fig 9), una acción emitida desde los estudios de la segunda televisión alemana del Land en Düsseldorf en 1964, es una crítica en contra del silencio de Duchamp, su concepto de anti-arte y una actitud reprobable, que Beuys considera esnobista, exhibicionismo y apolítica. Consiste en la escritura en un pizarrón, precisamente, de las palabras que llevan el título de la obra “El silencio de Marcel Duchamp está sobrevalorado”. En ella Beuys afirma su idea del profesor como el gran artista de la escultura social.

Beuys se queja de que “Duchamp se detuvo en el momento en que hubiera podido desarrollar una teoría sobre la base del trabajo completo y la teoría que él habría podido desarrollar, soy yo quien la desarrolla hoy”²²⁰. La influencia de Duchamp en el trabajo de Beuys, y la voluntad de éste de continuar con el de aquél, es mostrada bellamente con una metáfora por Alain Borer:

²²⁰ « (Duchamp) s’est arrêté au moment où il aurait pu développer une théorie sur la base du travail accompli, et la théorie qu’il aurait pu développer, c’est moi qui la développe aujourd’hui ». *Joseph Beuys*. Catálogo Exposición: Paris, Centre Georges Pompidou, 1994.

*L'évolutionnaire: Beuys élargisseur du champ*²²¹ (El evolucionista: Beuys prolongador del campo). La decisión de Beuys de continuar con el trabajo de Duchamp es vista por Borer como una evolución. La hipótesis que postularé en este apartado es que la ampliación de Duchamp, la extensión del campo (*du champ*), podría llevarnos a pensar en Joseph Beuys como una más de sus proyecciones, lo cual permitiría establecer una estrecha relación entre el *Urinario* y la *Tina* y el problema de la desaparición corporal, un tema común a ambos artistas.

En el caso Duchamp-Beuys, como es abordado en este capítulo, el silencio y la alteridad son dos temas que se entrelazan íntimamente. El silencio de Duchamp (su rechazo a explicar sus acciones y dar cuenta de ellas), junto a la decisión de abandonar el arte, y el juego de otredad (su manifestación laminar en la forma de otros egos) son elementos característicos de su vida. Su silencio activaría un juego de alteridad en el que participa el otro que se ve obligado a ser la voz y la continuación del que se abocó a la otra tarea de no hacer tarea. Beuys se ve compelido a ser aquél. *El silencio de Duchamp* se convertirá en la obra fundacional de Beuys -el prolongador del Campo (*Du champ*). Gracias al silencio de Duchamp, Beuys se convierte en su extensión.

Hay en Duchamp dos diferentes juegos de alteridad, los cuales se encuentran en estrecha relación con su metamorfosis. Cada uno apunta a una dualidad distinta. Una es la dualidad sexual, varon-hembra, de la que ya he hablado antes. Es el espacio donde aparecen Rose Sélavy y Belle Heleine (dos nombres distintos). "Para Duchamp, tomar este nombre femenino implica una identidad sexual dual, la cual es una característica física del Rebis (otro nombre del alquimista)"²²². El segundo juego de alteridad es entre él mismo y su capacidad para ser otro, que hará de un individuo, de Marcel Duchamp, un colectivo.

²²¹ *Joseph Beuys*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, p. 14, p. 27.

²²² Schwarz, Arturo. *The complete works of Marcel Duchamp*: London, Thames and Hudson, 1969, p. 214.

“Duchamp llegó incluso a adoptar una identidad femenina, la de la alegre y un tanto escandalosa Rose Sélavy, que firmó unas cuantas de sus obras conjuntas, como si, en su búsqueda de la libertad total, Duchamp no se sintiera en la obligación de aceptar los límites de un único sexo”²²³. En la transformación está implícita la necesidad de libertad y el deseo de que el trabajo sea retomado por otro que no es uno, así como la idea de que la obra de arte es defectuosa e inacabada; en la transformación está presente la idea de que el artista (un artista, con un nombre, una identidad, un sexo, es decir, un individuo) resulta insuficiente para la realización de una obra de arte. Esta necesidad de ser otro no sería un rasgo individual, sino familiar, sus propios hermanos varones decidieron tomar un nombre diferente cambiando el apellido, como los Duchamp-Villon. Sin embargo fue solo Marcel, de entre los varones, quien conservó su nombre y apellido. Sus dos hermanos y sus tres hermanas todos cambiaron de nombre, Marcel Duchamp será el único de la familia en conservarlo²²⁴.

Si la dualidad sexual representa, de acuerdo a la teoría psicoanalítica junguiana, una integración de principios (*anima*, *animus*), la otra dualidad (él mismo-otro) tendría que ver con la superación de la individualidad, que es un tipo de huida, y Duchamp “es el artista de la huida por definición”²²⁵. En *Aion. Contribución a los simbolismos del sí mismo* Jung²²⁶ ha opuesto dos construcciones inconscientes, el *anima* y el *animus*. Asociada a lo femenino, a lo maternal, el *anima* se caracteriza, entre otras, por cualidades tales como el eros, la suavidad, la intuición, la armonía, el sentimiento y la magia. El factor proyectante de signo femenino, dice Jung, “es el *anima*, o el inconsciente representado por ella. Cuando aparece, lo hace personificada, en sueños,

²²³ Tomkins, Calvin. *Duchamp... op. cit.*, p. 22.

²²⁴ Gervais, André. *C'est. Marcel Duchamp... op. cit.*, p. 185.

²²⁵ Tomkins, Calvin, *op. cit.*, p. 23.

²²⁶ Jung, Carl G. *Aion. Contribución a los simbolismos del sí-mismo*: Buenos Aires, Paidós, 1989.

visiones y fantasías, manifestando que el factor que la subtiende posee todas las cualidades conspicuas de una naturaleza femenina²²⁷. Por el contrario, y como si se tratara de un juego de opuestos²²⁸, en el *animus*, factor proyectante de signo masculino que representa lo paternal, pueden identificarse cualidades como la fuerza, la inferencia, la argumentación, el análisis, la lógica, la razón y la ciencia.

Ambos tipos de huída, el relativo a la dualidad sexual y a la otredad (que pudiera ser de carácter no sexual), tienen que ver con el deseo de escapar de un espacio que limita y reduce. Sería la capacidad para escapar del estrecho espacio que es uno mismo, proyectándose en otro. Ya Bretón había resaltado el carácter esotérico de los experimentos de Duchamp, observando que éste “continuó con la ‘alquimia de palabras’ de Rimbaud en la forma de ‘una verdadera química’... utilizada para liberar a las palabras de la única cualidad especificada en el diccionario, su significado”²²⁹. Duchamp liberaba las palabras buscando liberarse a sí mismo.

Maira Roth tiene una hipótesis muy interesante sobre el juego de alteridades de Duchamp. Ella cree que el Duchamp neoyorquino (que surge a partir de 1915) es la primera construcción, la primera máscara de Duchamp. Encuentra una gran diferencia entre éste y el Duchamp parisino anterior al viaje. “Si su personalidad y estilo de vida pareció cambiar drásticamente con su llegada a Nueva York, al menos algunos de estos cambios fueron conscientes. Más tarde el mismo Duchamp iba a admitir “esta fabricación de su personalidad”²³⁰. El término *fabrication*, en inglés, significa tanto construcción como mentira, de

²²⁷ Jung, Carl G., *Ibid.*, p. 27.

²²⁸ “(...) como el anima es un arquetipo que aparece en el varón, es de suponer que en la mujer exista un arquetipo equivalente, pues, así como lo femenino es en el varón lo compensatorio, así lo es lo masculino en la mujer”. Jung, Carl G. *Ibidem*.

²²⁹ “(...) a veritable chemistry... used to liberate word from the only quality specified in the dictionary, their meaning”. Schwarz, Arturo, *op. cit.*, p. 214.

²³⁰ “If his personality and lifestyle seemed to change drastically upon arriving to New York, at least some of the changes were conscious. Later Duchamp himself was to admit to “this fabrication of his personality””. Roth, Maira. *Difference/indifference...* *op. cit.*, p. 22.

modo que el artista se referiría a la construcción de su personalidad como a la construcción de una mentira. Esta actitud estuvo influida en gran medida por Jacques Vaché²³¹, el dandy dadaísta. Los personajes desarrollados por Duchamp serían: el Duchamp neoyorkino (1915), R. Mutt (1917), L.H.O.O.Q. (1919), Rose Sélavy (1920). Cada uno de estos personajes tiene que ver con una obra (la vida del Duchamp neoyorquino; el *Urinario*, la *Monalisa* con bigote y perilla; *Fresh Widow*). El surgimiento del personaje es simultáneo al de la obra. Duchamp habría querido dar a entender que el acto creativo impone el juego de alteridad que exige la ruptura de los límites del mismo.

Quisiera destacar el rechazo de Beuys, presente en el juego de alteridad Duchamp-Beuys. En entrevista con Achille Bonito Oliva, Beuys dice que Duchamp, “no dijo aquello que no dijo. Aprecio mucho a Marcel Duchamp pero debo rechazar su silencio. Duchamp estaba simplemente en el final, ya no tenía ideas, ya no se le ocurría nada importante. He dicho que aprecio mucho al hombre, pero no su silencio, por lo menos no le doy la importancia que le atribuyen los demás”²³². Beuys no soporta el silencio de Duchamp, y parece no comprenderlo cuando afirma que se había quedado sin ideas, o lo acusaba de no preocuparse por la conciencia o “por la metodología, por el análisis ni por los coloquios, digamos, serios, sobre la historia, para mí indica que él se encontraba actuando en una dirección opuesta, se encontraba en una fase en la que ya no trabajaba más. Él simplemente reprimió sus ideas. Es éste su silencio: la ausencia de lenguaje”²³³. Para Beuys, en la ausencia del otro (de Duchamp) habría sobre todo silencio como ausencia.

El rechazo y la intolerancia ante la actitud de Duchamp llevarán a Beuys a participar en un juego de alteridad que le permita ser el otro, para ser *él otro*: para encontrar la palabra de Duchamp. Lo que buscaría es hacer hablar al

²³¹ Jacques Vaché nació en 1896 y murió en 1919. Ejerció una fuerte influencia no sólo sobre Duchamp. Sedujo al grupo de surrealistas y, en forma notable a Breton. La rebeldía, la creencia en la no escritura y el espíritu teatral son rasgos que Duchamp retomó de Vaché.

²³² Klüser, Bernd. *Joseph Beuys: Ensayos y entrevistas*: Madrid, Síntesis, 2006, p. 181.

²³³ Klüser, Bernd. *Ibidem*.

Duchamp enmudecido. Esta decisión, entendiéndola al pie de la letra, lo llevaría al límite de sí mismo. Debe trascenderse, identificar sus límites para, cruzándolos, llegar a ser el otro. El otro que es Joseph Beuys. Dice Donald Kuspit que “su mitología personal es, de hecho, el mito de su origen artístico así como una novela familiar. Como su mitología personal más artística, es una forma de afirmar que él ha dado nacimiento a sí mismo”²³⁴. De modo que en Beuys, como en Duchamp, estaría en juego la relación entre el arte y la alteridad, entre creación artística y recreación de la identidad. Eluard ha escrito unas palabras que, de forma certera, explicarían esto: “El hombre en cuestión juega con fervor / juega contra sí mismo y gana”²³⁵. Beuys jugará contra sí mismo para ser el otro. El juego metafórico entre el apellido Duchamp y las palabras Du champ (del campo) exhiben la posibilidad de apertura de un horizonte acotado. Duchamp es un espacio que, como tal, está limitado. Prolongar el campo consistiría en ser no sólo la continuación de Duchamp, sino en ser Duchamp sin dejar de ser Beuys, pues de otra forma no habría evolución, alargamiento.

El silencio de Marcel Duchamp está sobrevalorado, se revela como una obra fundacional para Beuys. Como ha quedado señalado, la acción consiste en la escritura en un cartel de las palabras “El silencio de Marcel Duchamp está sobrevalorado”. El 11 de diciembre de 1964, fecha en que es transmitida por televisión, podría tomarse como otra de las fechas de nacimiento de Beuys. Y es que él nació varias veces. Para ser más precisos digamos que tres. La primera el día de su aparición en el mundo, cuando fue parido por su madre; el segundo nacimiento de Beuys ocurrió al ser salvado por los tártaros, después del accidente aéreo al que me he referido antes; la tercera vez correspondería al 11 de diciembre de 1964, fecha en que se presentó *El silencio....* Si analizamos el título de su acción, *El silencio de Marcel Duchamp está*

²³⁴ “His personal mythology is in fact the myth of his artistic origin as well as a familiar family romance. At its most artistic, personal mythology is a way of asserting that one has given birth to oneself”. Thistlewood, David (Ed.). *Joseph Beuys... op. cit.*, p. 31.

²³⁵ « L’homme en question joue avec ferveur. Il joue contre lui-même et gagne ». Eluard, Paul. *Capitale de la douleur: L’amour et la poésie* : Paris, Gallimard, 1966, p. 64.

sobrevalorado, leyendo entre líneas, encontramos que con su acción Beuys busca romper ese silencio. Es en él mismo sobre quien hace recaer la obligación de decir las palabras que el otro no dijo.

Beuys identifica en el silencio algo más. Cuando dice que no le da la importancia que le atribuyen los demás, parece que quisiera dar a entender que, para él, ese silencio no es silencio. Como si los demás se hubieran engañado acerca del silencio duchampiano. Beuys intenta ir más allá del silencio, por ejemplo, haciéndolo hablar. “Duchamp no obtuvo nada, ni en aspectos políticos, ni en desarrollos dentro de la formación estética. Él dejó de ofrecer su participación. ¿Por qué? Creo que otra vez es necesario recurrir al concepto de ‘ausencia de lenguaje’. ¿Cómo ha podido suceder que el hombre no tuviera ya nada que decir, que quedara sin lenguaje, es decir, incapaz de comunicar? Ésta es una pregunta. Solamente quiero presentarle como una figura que, en general, es muy representativa; desde este punto de vista, dio una información de carácter negativo que puede ser utilizada. Pero, naturalmente, también Marcel Duchamp pudo ejercer la libertad de callar. Yo respecto esta concepción, está claro”²³⁶. Estableciendo una analogía entre presencia y lenguaje, Beuys buscaría hacer visible aquello que en Duchamp nos parecía invisible.

Sería preciso identificar el punto en el cual, en el campo (Champ) que es el creador, se presenta el límite donde el artista y su obra se asumen como deseo de trascendencia. En vista de lo anterior sería conveniente considerar dos dimensiones en Duchamp. La primera sería la visible, la pública. La otra correspondería al artista invisible, secreto²³⁷, un hombre que trabaja sin ser visto y que se expresa a través de silencios. Ya antes, en el primer apartado de este capítulo, he hablado de la importancia de la desaparición y el secreto en la obra de Duchamp. Volitivamente, como lo hiciera Rimbaud, Duchamp eligió

²³⁶ Klüser, Bernd, *op. cit.*, p. 182.

²³⁷ Pienso, sobre todo, en la obra que me parece la culminación del secreto, *Etant donnés*, llevada a cabo a escondidas durante 20 años, de 1946 a 1966.

habitar el reino del silencio y lo invisible. Dice Paz que, para entender el sentido de su obra, deberíamos tener en consideración que existe “una ruptura y un descenso a una zona de silencio. En ella el espíritu solitario se enfrentará al absoluto y su máscara: el azar.”²³⁸ De tal suerte, la vida pública de Duchamp, conocida, establece un límite. Habría dos vidas: una que va por encima, visible, y la otra, subterránea, invisible, que define su esencia.

Duchamp nos hace volver los ojos hacia la zona invisible donde nace el arte y donde, por ende, trabaja el artista. Nos brinda la imagen de un ser intermitente que, por momentos, en los eternos instantes de la actividad creativa, se torna invisible para hacer visible la otra realidad. Su invisibilidad es la que hace visible su alter-ego, así como su creación. Estrella de Diego habla de los cuerpos perdidos en el Surrealismo. Se trata de cuerpos que han entrado en esta lógica de intermitencia (aparición/desaparición); solución estética al problema del cuerpo cautivo en la sociedad moderna. Los surrealistas buscaban superar la barrera establecida entre la vida y el arte. La intermitencia es una estrategia que consiste en romper la dimensión espacio-temporal. “La propuesta surrealista de cuerpo temporal, nunca espacial –definido y redefinido en los momentos, no en los lugares- obliga a revisar el concepto mismo de espacio: ese cuerpo instantáneo acaba por habitar un espacio episódico e irrelevante que se limita a ser mero pretexto de encuadre”.²³⁹ En ello está implícito el intento por recuperar el cuerpo, desencajándolo de la retícula disciplinaria denunciada por Foucault en *Vigilar y castigar*²⁴⁰, que está constituida por el cruce espacio temporal, y funciona con base en él. Lo anterior nos da la idea del arte como una estrategia política que permitiría sustraer el cuerpo a las relaciones de dominio y control.

²³⁸ Paz, Octavio. “Apariencia desnuda” en: Paz, Octavio. *Los privilegios de la vista I... op. cit.*, p. 139.

²³⁹ Diego, Estrella de (Ed.). *Los cuerpos perdidos. Fotografía y surrealistas*: Catálogo Fundación la Caixa, Barcelona, 1995, p. 22.

²⁴⁰ Foucault, Michel. *Vigilar y castigar... op. cit.*

Otra idea esencial de Duchamp es la descomposición, la ruptura como requisito de la creación²⁴¹. Con base en las ideas de invisibilidad y ruptura digamos que Duchamp ha dejado un mensaje invisible para Beuys, invisible en tanto se halla inscrito en sus actos estéticos.

La botella con el mensaje ha sido lanzada hacia el océano desde la isla de lo invisible. Un día, llega a las manos de un hombre una botella que parece no contener nada extraño, que parece no contener nada –salvo lo invisible-, una botella que parece vacía: este hombre es Beuys. El juego de signos, ese juego de transparencias (siguiendo a Paz) que Beuys observó en la botella, y la forma en que lo interpretó lo llevarían a descifrar el mensaje.

Los siete signos²⁴² que compondrían el mensaje son: *Rose Sélavy* (fotografía de 1921, maniquí de 1938), *Belle Haleine* (1921), el *Retrato compensatorio* (1942), *Duchamp a la Edad de Ochenta y cinco* (fotografía de 1945), *Se busca/\$2000 Recompensa* (1923), la *Obligación para la Ruleta de Monte Carlo (Monte Carlo Bond)* (1924) y, por último, Duchamp como el boxeador Georges Carpentier en la portada de la revista 391, número 19, correspondiente a 1924. Se trata, como puede verse, de casos de otredad en los cuales Duchamp aparece, en imagen, como otro. Son juegos de alteridad que aparecen como intentos por romperse a sí mismo, como espacio de significado, para poder ir más allá de sí, que sería la única forma de ir más allá.

²⁴¹ *El Vidrio* es, en ese sentido, una obra rota, fracturada. Aunque la fractura no corresponde al plan ni al deseo del artista, éste comprende que tal hecho, fortuito, azaroso, en cierta forma, completa la obra que había quedado incompleta.

²⁴² He elegido casi exclusivamente, con excepción de Rose Sélavy (que primero es sólo una firma, y después se convierte en una imagen y un cuerpo), retratos en los cuales Duchamp aparece como otro, buscando ajustar mi argumento a la hipótesis de que él busca ser otro. Es por esa razón que no son tomados en consideración otros retratos de Duchamp.



Fig. 10. Man Ray. *Rrose Sélavy*, fotografía. 1921.

El primero consistió en la transformación de Duchamp, mediante la rúbrica (la palabra), el vestuario y el maquillaje, en una seductora chica. *Rrose Sélavy* es una de las proyecciones femeninas más fuertes de Duchamp. Su aparición como Rose Sélavy (con una sola “r”) se remonta al año 1920, y está asociada a *Fresh Widow*, un ready-made obtenido por el montaje artesanal de una ventana verde en estilo francés. La doble ‘R’ tiene su origen en la invitación que, en 1921, Francis Picabia les hizo a sus amigos para que firmaran su pintura *Oeil Cacodylate*, en la cual Duchamp firmó como Rrose Sélavy. El primer intento de Duchamp y Man Ray por hacer un retrato fotográfico de Rrose Sélavy es de 1921 (Fig. 10). En 1938, en la Exposición Internacional del Surrealismo en la Galería Bellas Artes de París, Duchamp presenta una maniquí vestida con sus ropas (Fig. 11). Para Antonio Castronuovo²⁴³ hay una estrecha relación, en el caso de Rrose Sélavy, entre la palabra, la creación (la novedad) y un

²⁴³ Castronuovo, Antonio (2003): “Rrose Sélavy and the Erotic Gnosis”. En http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_5/articles/castronuovo/castronuovo.html (25 de junio de 2009)

conocimiento gnóstico. Schwarz ha insistido en el aspecto alquímico del trabajo de Duchamp a través del juego de palabras. Fonéticamente, en francés, *Rose Sélavy*²⁴⁴ significa “el amor es la vida”. Si el *eros* es el encuentro, en el caso del maniquí (1938) se trataría del encuentro de lo inanimado, el maniquí, con aquello que goza de un tipo de animación, las ropas de Duchamp, que son como una segunda piel. El acto de vestir al maniquí denota el acto contrario en el artista: los ropajes cambian de sitio para dejarlo desnudo. Este acto hablaría de la desnudez del artista, del despojamiento voluntario del mundo social simbolizado por las ropas. El amor sería el cuerpo sin obstáculos morales, físicos, discursivos (simbólicos). Sólo de este modo podría el cuerpo entrar en contacto con el mundo. De este modo, el textil deviene el obstáculo interpuesto entre la piel y el mundo natural. Esta es una de las hipótesis que, a lo largo de la Tesis, son presentadas como causa de desaparición del cuerpo humano. Se trata de un obstáculo que resulta imprescindible trascender.

²⁴⁴ En 1920 elige el seudónimo de Rose Sélavy, que hace su aparición como poseedora del copyright de *Fresh Widow*. En 1921 la transforma en Rose, al firmar el cuadro de Picabia “*L’Oeil Cacodylate*”. También es en 1921 cuando surge el alter ego femenino de Duchamp con ayuda de Man Ray.

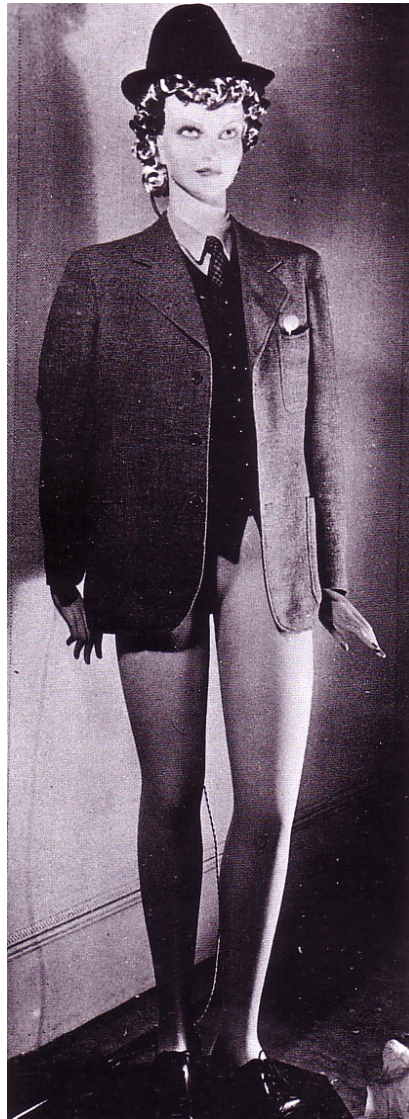


Fig. 11. Marcel Duchamp. *Rose Sélavy*, maniquí. 1938.

Fotografiado(a) por Man Ray para la etiqueta de *Belle Haleine* (Fig. 12), el artista es, al mismo tiempo La bella Helena, Rose Sélavy y Duchamp. Bello aliento: en términos visuales Duchamp se transforma en mujer; aunque su transmutación va más allá; en una segunda lectura encontramos que se deshace de la corporalidad para devenir “retardo”, solo aliento, aquello de lo que está hecha la voz. El cuerpo del artista se tornaría invisible, intocable, pero audible. Dice Félix de Azúa que en la antigua Grecia, para poder hacer asimilables la poesía y la pintura, “Simónides ha de haber concebido la palabra

como algo visible, como una imagen sobre el plano”²⁴⁵. La palabra hablada, correspondiente a la cultura oral, es el antecedente de la palabra escrita propia de una cultura textual. Esta obra de Duchamp nos remite a la etapa oral de la palabra, correspondiente al dominio dionisiaco, infernal, en oposición a la palabra apolínea, visible. De forma opuesta a lo que ocurre en *Belle Haleine*, donde el artista se torna palabra invisible, sólo presente en la dimensión auditiva, en el *Urinario* Duchamp deviene palabra visible: en virtud de una estrategia abyecta, todo lo que resta del cuerpo está reunido allí, en esas palabras, en esa rúbrica, que no es otra cosas que desecho corporal y, en tanto tal, signo del cuerpo que ha desaparecido.



Fig. 12. Man Ray. *Belle Haleine*, 1924.

El *Retrato compensatorio* (Fig. 13) consiste en la elección hecha por Duchamp, para la exhibición de *Primeros Documentos del Surrealismo*, del

²⁴⁵ Azúa, Félix de. “Presentación”. En: Galí, Neus. *Poesía silenciosa. Pintura que habla*: Barcelona, El Acanalado, 1999, p. 162.

retrato de una mujer, para que lo representara. La elección de la fotografía compensatoria, que es hecha al azar, corre a cargo de cada uno de los participantes. Como puede verse, detrás de esta acción está presente la idea de una compensación dictada por el azar en la vida de cualquier ser humano, que buscaría romper con el principio de identidad. El principio de compensación apuntaría hacia la ampliación de la vida y la experiencia del ser humano. Al romper la identidad se rompe también con la determinación temporal, histórica, que limita al ser humano, buscando una proyección libre en el tiempo y en los otros.

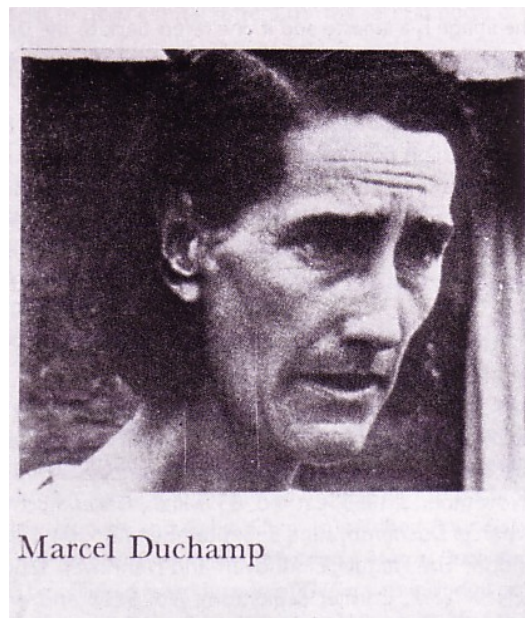


Fig. 13. Ben Shahn. *Retrato compensatorio*, ca. 1924-41.

En concordancia con la tercera obra, la cuarta, *Duchamp a la Edad de Ochenta y cinco* (Fig. 14), es la fotografía anónima de un anciano, elegida por Duchamp para representarse a sí mismo como a la edad de 85 años. Fue publicada con su título en el número de marzo de 1945 de *Marcel Duchamp de View*, junto a un retrato suyo de 1922 que había sido tomado por Alfred Stieglitz cuando Duchamp tenía treinta y cinco años. En esta obra Duchamp lleva a otro extremo el juego de alteridad.



Fig. 14. Marcel Duchamp a la edad de 35 y 85, en *View*, p. 54 (detalle).

El quinto signo, que corresponde a *Se busca/\$2,000 Recompensa* (Fig. 15), consiste en la adaptación de un póster en el que el artista, por voluntad propia se convierte en criminal. Y no sólo se convierte, sino que se busca y ofrece una recompensa para quien lo encuentre. En el cartel, que lleva una foto suya de frente y perfil, se lee “Conocido también como Rrose Sélavy”.



Fig. 15. Marcel Duchamp. *Se busca/\$2,000 Recompensa*, 1923.

El sexto signo es la *Obligación para la Ruleta de Monte Carlo (Monte Carlo Bond)* (1924) (Fig. 16) un *readymade* rectificado e imitado, que reproduce un documento verdadero. Se trata de un bono rediseñado por Duchamp, en el que aparece disfrazada de fauno. “Sobre la litografía, pegada directamente sobre la figura radiante y circular de una ruleta, vemos una curiosa fotografía de Duchamp con el cabello y el rostro cubiertos de espuma. En la parte inferior del documento sobre el diagrama de la mesa de la ruleta, dos firmas: bajo el rombo negro, como Presidente del Consejo de Administración, Rose Sélavy (alter ego femenino de Duchamp); bajo el rombo rojo, como simple administrador, el mismo Marcel. Impresa sobre el fondo, repetida 150 veces en tinta verde, un juego de palabras de la cosecha caprichosa de Rose Sélavy: *moustiques domestiques demistock (mosquitos domésticos semi-stock)*”²⁴⁶. De acuerdo a la proyección laminar comentada más arriba, en esta obra Duchamp aparece: 1) mediante la firma (una estrategia que está presente en el *Urinario*, como el Presidente del Consejo de Administración, bajo el nombre de Rose Sélavy; 2)

²⁴⁶ Cruz, Mauricio (2003): “Voisins du Zero. Hermafroditismo y Velocidad. En http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_5/articles/mauricio/mauricio1_spanish.html (20 de marzo de 2009)

de nuevo a través de la estrategia de la firma, como él mismo (alguien que para estas alturas de su existencia ya es uno más de los otros que lo integran); y, por último, 3) como un fauno, convertido en un ser mitológico mediante el disfraz.



Fig. 16. Marcel Duchamp. *Obligación para la Ruleta de Monte Carlo* (*Monte Carlo Bond*), 1924.

El séptimo signo corresponde a Duchamp como boxeador (Fig. 17). En diciembre de 1924 Picabia hizo una cubierta para la revista 391 donde aparecía un retrato compuesto de perfil del artista francés y el boxeador Georges Carpentier, a quien Picabia había fotografiado un año antes. En entrevista a Pierre Cabanne, Duchamp²⁴⁷ habla del parecido, entre ambos, como del que hay en dos gotas de agua. Dice André Gervais²⁴⁸ que Picabia tachó, de forma

²⁴⁷ Gervais, André ((2007): "Five Small Things about L.H.O.O.Q.". En http://www.toutfait.com/online_journal_details.php?postid=46567 (27 de junio de 2009).

²⁴⁸ Gervais, André (2007): *Ibid.*

La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo. Tesis doctoral. Juan Antonio Sustaita Aranda.

incompleta, la firma de Carpentier en el retrato, y añadió "Rose Sélavy/by Picabia".

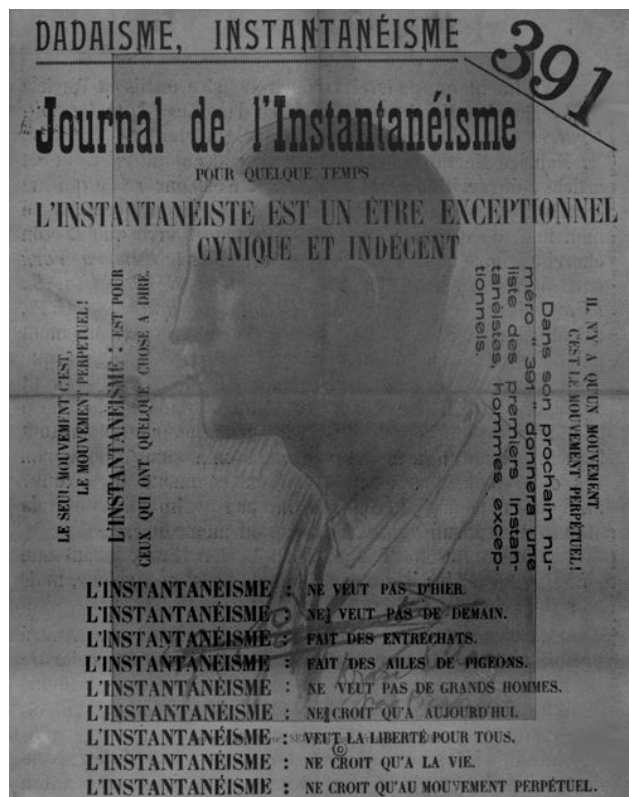


Fig. 17. Francis Picabia. Portada de la revista 391, número 19. Octubre, 1924.

En el primer juego de alteridad, correspondiente a *Rose Sélavy*, está presente la relación entre la palabra, la novedad, el juego y el conocimiento gnóstico. Si aquél representa una encarnación, en el segundo, *Belle Halaine*, nos encontraríamos, por el contrario, con un caso de des-encarnación: el artista desaparece corporalmente para devenir sólo voz, palabra audible. En el primer caso, la palabra permite la encarnación; en el segundo facilita lo contrario. Ambos casos apuntan, sin embargo, a un mismo fin –la libertad. El tercero y el cuarto juego de alteridad dan fe, a diferencia de los dos primeros, de la necesidad de ser otro mediante la simple mediación del azar, sin hacer

intervenir una estrategia teatral o artística: no hay disfraz, ni maquillaje, no hay rubrica. Los tres últimos tienen en común el ser productos del diseño gráfico, por ello, la transformación no exige que el artista escriba o cambie sus ropas. Se trata del simple montaje (o desmontaje) de un retrato suyo para convertirlo en otra persona. A diferencia de los cuatro primeros, aquí la imagen del artista aparece en medio de una lluvia de palabras que no le corresponden, como sería el caso de la firma Rose Sélavy o Rrose Sélavy; la tipografía sirve de contexto para leer la imagen. Imágenes maliciosas éstas de los juegos de alteridad. Dice Georges Didi-Huberman que la imagen malicia “denota igualmente el gesto del arte y de su habilidad prodigiosa: es el virtuosismo del mago o del prestidigitador que embelesan a sus espectadores con maravillosos trucos que salen, como bien se ha dicho, de sus ‘cajas’, de sus ‘sacos de prestidigitador’”²⁴⁹. Como se había comentado líneas arriba, refiriéndose al montaje como *desmontaje* de la imagen, de acuerdo a lo planteado por Huberman y como se comentará más adelante, Duchamp buscaría con estos juegos de alteridad la posibilidad de otra historia del arte y de otra historia personal. “Duchamp estaba desapareciendo en una confusión de personajes. De modo que intentó un plan de huida, la idea del artista que ha abandonado el arte”²⁵⁰. En estos signos de desaparición Duchamp pareciera insinuar que él, es él, sólo en la medida que sea otro. Ya Rimbaud había afirmado que para ser libre necesitaba ser otro²⁵¹. Estos seis signos llegan hasta Beuys, quien se sentiría capaz de comprender el mensaje y emprender la tarea planteada por Duchamp: la exigencia de ser otro. Pero el otro no debe ser como él, el azar y el desconocimiento deben jugar un papel esencial en el juego de alteridad planteado por Duchamp y aceptado por Beuys.

²⁴⁹ Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*: Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008, p. 180.

²⁵⁰ Roth, Moira. *Difference/indifference...* op. cit., p. 25.

²⁵¹ “Yo es otro”. Rimbaud, Arthur. *Poesía selecta. Cartas Literarias*: México, Ediciones Coyoacán, 2004, p. 156. En la que se conoce como carta del vidente, dirigida a Georges Lambaré. Charleville, (13), mayo de 1871.

1.8 Tina, Urinario y espacio doméstico.

Como se ha visto, en torno a la *Fuente* de Duchamp se teje un complejo y profundo discurso simbólico sobre la desaparición, en el que están implicados el cuerpo y la palabra. Con la *Tina* de Beuys (1960) (Fig. 18) ocurre otro tanto. Se trata de “una bañerita de bebé esmaltada en blanco y montada sobre cuatro patas, con un desagüe en un extremo. En los bordes hay esparadrapos y gasas, y dentro quedan restos de yeso y grasa.”²⁵² He elegido la descripción un tanto tierna de Carmen Bernárdez, precisamente, porque choca con el significado siniestro que analizaremos a continuación. De la misma forma que se ha hecho con el *Urinario* de Duchamp, veamos lo que tiene que decir esta obra acerca de la desaparición.



Fig. 18. Joseph Beuys. *Tina*, 1960.

Frente a la bañerita, el urinario girado 90 grados se nos presenta como un objeto perverso. Esto tiene que ver con el pudor y lo obsceno. Afirma Corinne Maier que lo obsceno constituye el núcleo del arte²⁵³. Algo semejante ocurre

²⁵² Bernárdez, Carmen. *Joseph Beuys*: Madrid, Nerea, 2003, p. 25.

²⁵³ Esta es una de las tesis desarrolladas por Corinne Maier en: Maier, Corinne. *Lo obsceno... op. cit.*

con el *Urinario*. Lo no exhibido, lo oculto, provoca una atracción intensa. Dice Baudrillard que la escena implica mirada, distancia, juego y alteridad. El espectáculo, dice Baudrillard, está relacionado con la escena, y es por ello que “cuando se está en la obscenidad, no hay más escena, juego”²⁵⁴, pues la distancia del mirar queda borrada. Lo obsceno podría definirse, de acuerdo a este autor, por el paso de lo metafórico a lo real, cuando ha desaparecido el símbolo: “Tal vez la definición de la obscenidad sería entonces el devenir real, absolutamente real, de cualquier cosa que fuera metaforizada o tuviera una dimensión metafórica”²⁵⁵. El *Urinario* hace referencia a los genitales de un adulto. Por su parte, la bañerita alude a un bebé, símbolo de la inocencia. El tema del pudor está presente en un objeto, pero no en el otro. Mientras que la mayoría de las personas está acostumbrada a la visión de una bañerita para bebé, la visión del urinario está reservada casi exclusivamente a los varones: fuera del sanitario de hombres resulta extraña. La visión de un bebé desnudo no escandaliza a nadie; por el contrario, la exhibición pública de los genitales de un hombre resulta alarmante. Aunque, como apunta Seigel, “sacado de su contexto y girado de modo que no pudiera ser utilizado como se esperaba, el *Urinario* se ha convertido en una presencia femenina separada para siempre de su acción masculina, que lo traería al mundo de la experiencia ordinaria”²⁵⁶.

En la *Tina* no hay cuerpo, sólo esparadrapo y grasa, materiales típicos en la obra de Beuys. Como se ha explicado al principio de este apartado, la herida y la grasa, temas recurrentes en su actividad artística, se remontan al trágico accidente aéreo que casi le hace perder la vida. El auxilio prestado por los tártaros, que lo salvaron untándole el cuerpo con grasa y envolviéndolo con

²⁵⁴ « Le spectacle a partie liée avec la scène. En revanche, lorsqu'on est dans l'obscénité, il n'y a plus de scène, de jeu, la distance du regard s'efface ». Baudrillard, Jean. *Mots de passe*: Paris, Éditions Fayard, 2000, p. 33.

²⁵⁵ « Peut-être la définition de l'obscénité serait-elle alors le devenir réel, absolument réel, de quelque chose qui jusque-là, était métaphorisé ou avait une dimension métaphorique ». Baudrillard, Jean. *Ibidem*.

²⁵⁶ “Extracted from its context and turned so that it cannot be used as intended, the urinal has become a female presence forever removed from the male action that would bring it into the world of ordinary experience”. Seigel, Jerrold. *The private worlds of Marcel Duchamp... op. cit.*, p. 137.

fieltro, marcó un derrotero temático y de materiales para su posterior trabajo artístico. La intención con esta obra, afirma el artista, era “llamar la atención sobre mi punto de partida, y con él la experiencia y sentimiento de mi niñez. Actúa como una especie de clave autobiográfica: un objeto del mundo exterior, una cosa material sólida revestida de una energía de naturaleza espiritual. Puedes llamarlo sustancia, y es la transformación de la sustancia lo que me interesa en el arte, más que el tradicional entendimiento estético de las apariencias bellas. Si la creatividad tiene que ver con la transformación, el cambio y el desarrollo de la sustancia, entonces puede aplicarse a cualquier cosa en el mundo, y no ha de quedar más restringido al arte”²⁵⁷. El cambio de estado, fenómeno que pone de manifiesto el espacio infraleve, o ‘entre-deux’ beuysiano, es una obsesión recurrente en la obra de Duchamp. Recordemos que el *Gran Vidrio* representa el cambio de virgen a novia y, como se ha dicho antes, entre esta obra y *Etant Donnés* está presente el cambio del deseo a la satisfacción de éste, es decir, a su extinción.

Ha dicho Caroline Tisdall que la versión de su biografía, hecha por el propio artista, fusiona arte y vida en un proceso que empieza con su nacimiento: “‘1921 Cleves Exhibición de una herida cubierta con un curita’. La *Tina* se refiere directamente a este evento. ‘La herida o trauma experimentado por cada persona al entrar en contacto con las condiciones materiales del mundo a través del nacimiento’”²⁵⁸. Algo que resulta de una gran relevancia significativa en la *Tina*, es que se trata de la tina en que fue bañado cuando era un bebé, transformada en la forma que hemos visto en el párrafo anterior.

En esta obra se entrelazan el tema del cuerpo, simbolizado por la grasa, y de la herida, presente en el esparadrapo. Para Beuys la vida del ser humano emerge, desde el principio, como una realidad frágil y precaria, no exenta de

²⁵⁷ Bernárdez, Carmen. *Joseph Beuys... op.cit.*, p. 25.

²⁵⁸ “‘1921 Cleves: Exhibition of a wound drawn together with plaster’. Bathtub refers directly to this event: ‘the wound or trauma experienced by every person as they come into contact with the hard material conditions of the world through birth’”. Tisdall, Caroline. *Joseph Beuys: New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation*, 1979, p. 72.

dolor. Existir sería, de acuerdo a lo dicho hasta aquí, estar herido. Para él, la actividad artística aparece como una estrategia que permitiría sanar el cuerpo. La grasa simboliza la suavidad, la calidez, la carne que sirve de alojamiento al espíritu. Gracias a ello, para Tisdall²⁵⁹, aparece como un material escultórico relacionado con el nacimiento y el renacimiento. Como la grasa, el cuerpo gozaría de una cualidad escultórica. A partir de la *Tina* el arte podría ser pensado como una actividad escultórica, cuyo principal objetivo es la reconstrucción del cuerpo humano. Para Beuys la grasa tiene, también, el valor simbólico de comida. Por el contrario, en el fieltro estaría presente el simbolismo de la protección: sería una capa protectora que aísla al cuerpo de un entorno hostil²⁶⁰.

Como el *Urinario*, la *Tina* protagonizó un evento inesperado debido a su apariencia. Recuerda Carmen Bernárdez que, tras una exposición, “fue colocada en las almacenes del Museo de Leverkusen, y con motivo de una fiesta organizada allí por el Partido Social Demócrata, fue rescatada del almacén y, considerándola un objeto común, fue utilizada para mantener frías las cervezas. El caso costó al partido una cuantiosa multa a pagar al propietario de la obra”²⁶¹. La *Tina* comparte con el *Urinario* la imposibilidad de poder ser apreciados, esa suerte de invisibilidad o marginalidad como objetos artísticos.

²⁵⁹ Tisdall, Caroline *Ibid.*, p. 74.

²⁶⁰ Los años en torno a 1960, época en que realiza la *Tina*, representan el período anterior a *Fluxus*, el movimiento neodadaísta. En esta época su obra se caracteriza por la utilización de materiales tales como el fieltro y la grasa, entre otros: la *Silla con grasa* (1963) y la *Batería de grasa* (1963), ambas obras analizadas aquí, son muestra de lo anterior. “Se trata del aislante que preserva del calor en los iglúes de los esquimales, al igual que los nómadas mongoles usan yurts de fieltro. Se trata también de un aislador del sonido y de un gran inductor de silencio”. Klüser, Bernd. *Joseph Beuys... op. cit.*, p. 82.

²⁶¹ Bernárdez, Carmen, *op. cit.*, p. 25.

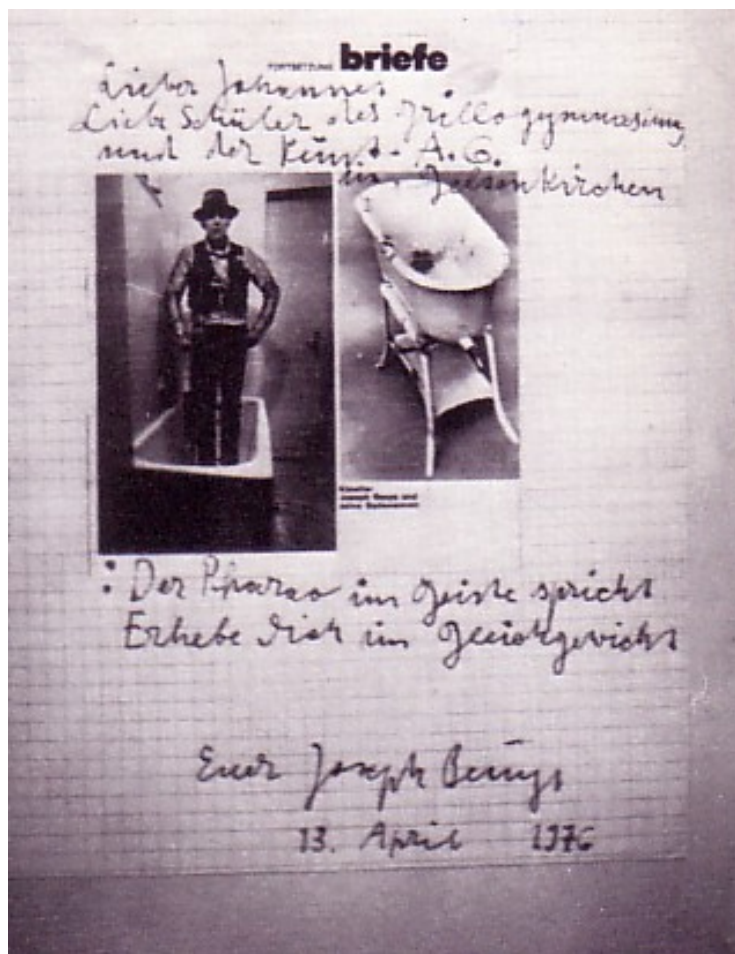


Fig. 19. Joseph Beuys. *El Faraón del Espíritu dice Levántate y Mantén tu equilibrio.* (The Pharaoh of the Spirit says Rise up and keep your balance). 1976..

En *El Faraón del espíritu dice Levántate y mantén tu equilibrio* (1976) (Fig. 19) hay dos imágenes diferentes de tinas, una de las cuales corresponde a la *Tina* de Beuys. En la imagen de la izquierda aparece Beuys, de pie, dentro de una tina ordinaria de un cuarto de aseo. No parece una persona que vaya a tomar un baño o que ya lo hubiera hecho. Completamente vestido –con chaleco, pantalón, camisa y sombrero- el artista tiene las manos apoyadas en la cintura, como en espera de algo o tal vez haciendo una demostración de equilibrio. En la imagen de la derecha aparece la *Tina*. Esta es la única imagen donde he podido ver su interior, resaltado por una mancha negra que podría corresponder a la coladera (sistema de drenaje). Junto a la tina del Beuys niño, correspondiente a la imagen de la derecha, se levanta el Beuys maduro.

Aunque no se trata de la misma tina; la que corresponde a la imagen izquierda representaría el mismo peligro que, simbólicamente, hemos identificado en la otra tina. Beuys parece levantarse llevado no solo por la voz del espíritu, sino del Faraón del espíritu (el gobernador del espíritu), que podría ser tomado como el arte: el Faraón del espíritu le pide levantarse y conservar el equilibrio. Contra la catástrofe representada por el accidente, el ascenso fue conseguido merced a la intervención de los tártaros; sin embargo, el equilibrio sólo pudo ser alcanzado mediante la actividad artística. En el análisis de la *Tina* y el *Urinario* hemos encontrado el simbolismo de la caída y la desintegración, peligros contra los que el artista aparece, en esta obra, de pie y en una postura confiada.

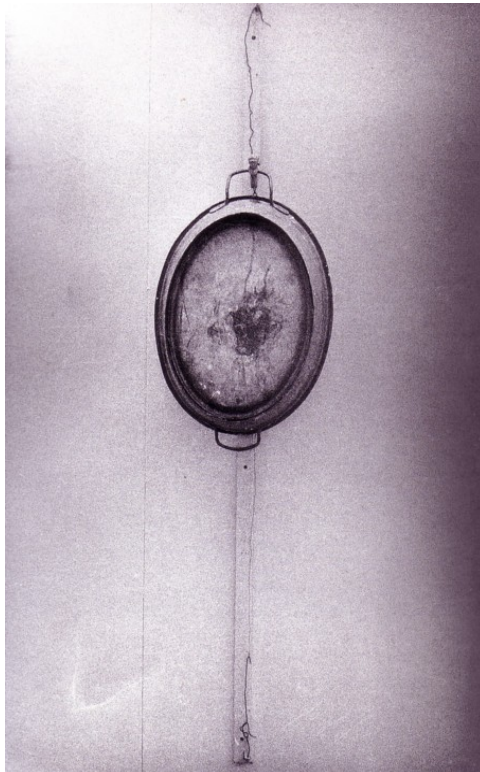


Fig. 20. Joseph Beuys. *Jason Jasón*, 1961.



Fig. 21. Joseph Beuys. *Tina para una Heroína* (*Badewanne für eine Heldin*), 1950.



Fig 22. Joseph Beuys. *Tina* (*Badewanne*), 1961-67.

La imagen de la tina es recurrente en su obra. En *Jason Jasón* (1961) (Fig. 20) nos encontramos con otra. Se trata esta vez de una pequeña tina de lámina galvanizada que, como ocurre en tantas casas de pueblo, descansa colgada de la pared. El interior amenazador, presente en *El Faraón del espíritu dice Levántate y mantén tu equilibrio*, está oculto. Al carecer de sistema de

desagüe, en esta tina está ausente la idea de corte²⁶², presente en la *Tina*. En *Tina para una Heroína (Badewanne für eine Heldin)* (1950) (Fig. 21) la figura del torso de una mujer, tallado en madera por Beuys²⁶³, se combina con un elemento eléctrico y el molde de cobre de un diente de mamut. *Tina (Badewanne)* (1961-67) (Fig. 22) es interesante porque muestra, de forma enfática, un rotundo sistema de tubería y desagüe. El tema de la desaparición del cuerpo, presente en la *Tina*, se relaciona en esta obra con el tema del cuerpo femenino. En el Capítulo 3, en el análisis de *El libro de cabecera* (Peter Greenaway, 1996) veremos que es precisamente en la tina donde Nagiko, convertida en heroína, lucha para conseguir la aparición de su cuerpo.



Fig. 23. Joseph Beuys, *Batería de grasa*, 1963.

Tres obras de Beuys nos permiten comprender la relación de la grasa, que simboliza la parte sustancial del cuerpo, con el (cuerpo) espacio doméstico. En *Batería de grasa* (1963) (Fig. 23) el cuerpo aparece como un acumulador de

²⁶² Esta idea del corte será estudiada más adelante.

²⁶³ Tate Collection. En: <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=966&searchid=12935&urrow=3&maxrows=26> (2 de abril de 2009).

energía, idea característica del artista, para quien la transmisión de energía resulta un tema artístico. En *Esquina Grasienda (Fettecken)* (1963) (Fig. 24) amontona grasa contra una esquina, estableciendo una oposición entre lo natural y maleable –la grasa- contra lo conceptual y rígido –la esquina angular. En esta obra puede identificarse ya la relación entre el cuerpo y el espacio doméstico, de naturaleza geométrica. En *Silla con grasa* (1963) la colocación de la grasa sobre la silla daría cuenta de la adaptación, o maleabilidad que obedece a la voluntad, de la sustancia humana al espacio doméstico: la esquina constituiría un primer nivel de interacción mientras que la silla, como parte del mobiliario, representaría el segundo. Hay otra diferencia entre la grasa y el espacio doméstico, relativa a la temporalidad o vigencia. El espacio doméstico gozaría de una permanencia mayor a la de la grasa que, por un acto de voluntad, es colocada en su contra.



Fig. 24. Joseph Beuys. *Esquina grasienda (Fettecken)*, 1963.

Con respecto al fieltro, éste cumpliría la función de contención. También es un material aislante. En *Me gusta América. Le gusto a América-Coyote (I like America. America likes me-Coyote)* (1974) (Fig. 25) la envoltura de fieltro se convierte en el medio para relacionarse con el mundo natural, representado por el animal totémico.



Fig. 25. Joseph Beuys. *I like America and America likes me*, 1974.

Como cubierta, el fieltro conseguiría borrar al ser civilizado, anti-natural, devolviéndole al mundo un ser natural, lo que le permite al artista entrar en contacto con el coyote. En cuanto al *Traje de fieltro* (1970) (Fig. 26), si ponemos atención al origen mítico de Beuys, marcado por el auxilio de los tártaros, el traje representaría una vuelta al inicio definida por el renacimiento del cuerpo y la adquisición de la conciencia, en tanto resulta capaz de reunir y conformar la grasa.



Fig. 26. Joseph Beuys. *Traje de fieltro*, 1970

El tema de la desaparición del cuerpo, como ha sido delimitado en este capítulo, con base en las obras de Duchamp (el *Urinario*) y Beuys (la *Tina*), se sitúa de 1917 a 1960. Cuarenta y tres años reúnen en el espacio estético a dos objetos que corresponden a un mismo espacio doméstico: el cuarto de baño. A continuación voy a hacer un análisis de estos objetos en tres niveles, poniendo énfasis primero en su dimensión doméstica y funcional, para después, en el apartado “El *Urinario* de Duchamp y la *Tina* de Beuys: dispositivos de desaparición”, hacerlo en su dimensión simbólica, es decir, artística. En primer lugar, en cuanto al simbolismo que encierran; en segundo lugar, en cuanto al espacio que ocupan en el espacio doméstico; por último, en relación al cuerpo en un doble sentido: por un lado, como dispositivos causantes de su desaparición, por el sistema de desagüe que permite la desaparición de su contenido; por el otro, como índices o reliquias suyas, que servirían para dar cuenta del cuerpo desaparecido (por su forma y rastros dejados en ellos). Desde una perspectiva muy particular, en la que el cuerpo es entendido como el

espacio donde se da la interacción de la dimensión física, la conciencia y la palabra (relación compleja que se irá desarrollando a lo largo de la Tesis de acuerdo a los problemas planteados por las obras relacionadas y problematizadas en cada capítulo; la desaparición del cuerpo en el espacio doméstico –correspondiente a estos objetos por ser propios del aseo-, daría cuenta de la desaparición del cuerpo/palabra en el espacio doméstico.



Fig. 27. Elmgreen y Dragset, *Marriage*. 2004.

Primer nivel del análisis. En tanto que recipientes, la oquedad es un rasgo común al urinario y la tina. Aunque se trate de objetos hechos con la idea de recibir y contener, ambos son continentes de paso, pues un desagüe permite enviar el contenido a otro sitio. El sistema de desagüe que corresponde a la tubería no es visible: se trata de un espacio prohibido a la vista. El tránsito del contenido, así como su destino, al quedar más allá de la vista, sólo pueden ser

imaginados, como queda claro con la *Tina* (Fig. 20), obra en la cual el sistema de desagüe resulta visible. En ese sentido son dispositivos que abren el espacio empírico (de la realidad constatable) hacia un más allá, hacia el espacio de la ficción. Mediante la utilización de dos dispositivos productores de ficción, el espejo y la tubería, con *Marriage* (2004) (Fig. 27) Elmgreen y Dragset agudizan la ficción inherente a los objetos del cuarto de aseo. El vector de acción en el caso del espejo es horizontal, mientras que, en el lavabo, es vertical. En esta obra nos encontramos con dos lavamanos que lucen muy semejantes: en la parte superior presentan espejos y, en la inferior, una tubería compartida. La parte superior de la imagen estaría definida por una visibilidad duplicadora, pues aquello que consiga asomarse al espejo (generalmente lo que se presenta aquí es de naturaleza sólida) será, en seguida, duplicado especularmente. Por el contrario, la parte inferior representada por el sistema de desagüe, estaría definida por la ausencia de visibilidad, pues lo que se arroja a este sistema, usualmente un líquido, desaparece de la vista. Sin embargo, al ser una tubería compartida, se llegaría al momento en que, saturada la longitud del desagüe, la cantidad de líquido que se fuera por el grifo de uno de los lavabos (siempre con la ayuda de una presión extra), se desbordaría en el otro. Lo que redundaría en un incremento de la ficción visual, pues sólo la cantidad sería la misma, nunca el líquido, ya que la saturación del sistema impediría el flujo.

La similitud del urinario y la tina llega hasta allí. Al tener en cuenta la función de cada uno con relación al cuerpo se manifiesta una diferencia chocante. El primero sirve para verter un desecho corporal, pues orinar consiste en deshacerse de un excedente. El urinario solamente recibe un líquido que en seguida envía hacia el drenaje. Por cuestión de higiene ninguna parte del cuerpo ha de entrar en contacto con el interior del recipiente.

Por el contrario, la tina se llena de un líquido diferente, el agua. Si el urinario se vacía, la tina se llena. El agua no es desecho. Aquel líquido, la orina, es nocivo, por eso se elimina. El agua es benéfica, es necesaria para la higiene. La tina es un objeto que está diseñado para recibir el cuerpo que busca

asearse, el cual encuentra allí acomodo y descanso; aunque no reciba al cuerpo en su totalidad, pues la cabeza sobresale. Por ello encierra el simbolismo de la división del cuerpo; como la guillotina, separa la cabeza del tronco.

Ahora veamos la relación entre el cuarto de baño y la casa. Al baño está asociada la idea de secreto, limpieza y privacidad. Podría encontrarse una equivalencia simbólica en sentido inverso entre la cocina y el baño: en aquella los alimentos llegan al universo doméstico a través de la estufa; en el cuarto de baño los alimentos, una vez digeridos y expulsados, abandonan la casa a través del váter. Espacio de la aparición y espacio de la desaparición. Habría una analogía entre la casa y el cuerpo humano, en relación con la cocina y el cuarto de baño: la boca correspondería a la cocina, y el ano al cuarto de baño. La representación del cuarto de baño, a partir de la lectura de estas obras, está asociada a la desaparición, la pérdida, el desecho y el deshecho.

Por encontrarse situados en la línea fronteriza que divide el espacio interior y el exterior, el urinario y la tina son dispositivos de intercambio. Separan el espacio visible del oculto, provocando la desaparición de las sustancias que se vierten en ellos. Se trata de continentes que hacen desaparecer su contenido. Estas máquinas productoras de desaparición y ausencia, no pertenecen a una orilla. Por tratarse de objetos fronterizos podrían ser pensados, más bien, como el filo de una hoja de acero cuyas dos caras son el interior y el exterior: la línea de corte o punto de inflexión entre el interior y el exterior, entre lo visible y lo invisible. En su calidad de línea fronteriza, el urinario y la tina no estarían en ningún lugar, en ninguna parte. Su función consiste en partir espacio, en separarlo. En la medida que producen otredad son productores de ficción. El contacto con ellos provocaría el peligro del corte, de la mutilación.

Aunque sea posible hablar de contradicción entre estos objetos en el nivel de su función, hay otra paradoja en un sentido más profundo. Planeados para el cuidado del cuerpo, estos dispositivos podrían provocar la devastación de lo que, supuestamente, debían preservar. El cuarto de baño recibe también el

nombre de *sanitario*. El *Diccionario del español actual*²⁶⁴ se refiere al sanitario como el “Aparato o instalación de los servicios higiénicos y de agua de una casa”. El diccionario de la Real Academia de la Lengua entiende por sanitario lo “Perteneiente o relativo a la sanidad”. El término *epiméleia heautou* (griego) o *cura sui* (latín) se refiere al cuidado de sí. Pero no hay cuidado de sí, advierte Foucault, sin el previo conocimiento de sí, pues “hay que recordar que la regla según la cual hay que conocerse a sí mismo ha estado regularmente asociada al tema del cuidado de sí.”²⁶⁵ Quien entrara al aseo a satisfacer una necesidad (la de estar limpio, aliviado) podría desencadenar una insatisfacción mayor: la pérdida del cuerpo. La nueva necesidad consistirá en su recuperación. Quien utilizara estos objetos de tal forma, al grado de des-aparecer, demostraría poseer un conocimiento erróneo e insuficiente de sí mismo. Esta desaparición daría cuenta de una potencia extrema y perversa que, en el caso de la limpieza (en la tina) o la expulsión de la orina (en el urinario) culmina con la desaparición del propio cuerpo. El desecho corporal redundaría en un cuerpo des(h)echo.

Por lo anterior, podría hablarse de un peligro de pérdida del cuerpo en relación con estos objetos. Transformado en líquido, lo habrían llevado a otro sitio, desapareciéndolo. Espacio de purificación, por la desaparición del desecho el cuarto de baño representa la parte más secreta de la casa. A partir de finales del siglo XIX empieza a convertirse en un espacio “rigurosamente privado sobre todo: cada cual penetra allí solo. La elección de los objetos, desde el toallero hasta la percha en la que se colgará la falda, que favorecen la funcionalidad de los accesorios, también favorece la desaparición de toda ayuda exterior. Alejamientos de contactos indiscretos: ciertos cajones quedan fuera del alcance de los domésticos”²⁶⁶.

En términos psicoanalíticos el secreto puede ser considerado un tipo de suciedad. El cuarto de baño permite que uno se mantenga limpio mediante el

²⁶⁴ *Diccionario del español actual*: Madrid, Aguilar, 1999.

²⁶⁵ Foucault, Michel. *Estética, ética y hermenéutica*: Barcelona, Paidós, 2001, p. 275.

²⁶⁶ Vigarello, Georges. *Lo limpio y lo sucio*: Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 268.

desprendimiento y la eliminación de un exceso. En el tipo de desaparición a que me he referido, el cuerpo se convertiría en exceso de sí y, por ese motivo, sería desalojado de la casa. Vertido en la tina y el urinario como un líquido más, el sistema de drenaje se lo habría llevado fuera de la vista. Para Louise Bourgeois²⁶⁷ hay una transformación del cuerpo en un líquido: “Cuando estamos en tensión, nuestros músculos se contraen; cuando se relajan y la tensión desaparece, se segrega un líquido. Las emociones intensas se convierten físicamente en un líquido, un líquido precioso. Estos líquidos preciosos son todos los humores emitidos por el cuerpo: la sangre, las lágrimas, la orina, el esperma, la saliva, el sudor, todo lo que fluye como resultado de un choque emocional, del placer, del miedo, del amor o el sufrimiento.”²⁶⁸

Ahora, el análisis relacionado con el cuerpo. Pensemos en el *Urinario* y la *Tina*, en términos semióticos, como índices²⁶⁹, es decir, signos del cuerpo que ya no está. Uno de los casos del índice, un signo que alude a la ausencia, es la huella. En *La huella* Didi-Huberman habla del “gran poder de las huellas, de su magia esencial”²⁷⁰. Se refiere, por un lado, a la adherencia, la reunión del sustrato donde se deja la huella. Por otro lado resalta su capacidad de diseminación como signo. Los cuerpos desaparecidos habrían dejado una constancia de su forma y sus necesidades; habrían dejado, en su lugar, un abismo humano, cuyo borde es dibujado por el objeto. Una de las funciones de la huella es “dar forma a la ausencia”²⁷¹.

²⁶⁷ Una artista cuya obra será analizada en el Capítulo 2.

²⁶⁸ Mayayo, Patricia. *Louise Bourgeois*: Madrid, Nerea, 2002, p. 63.

²⁶⁹ Con relación al índice véase Peirce, Charles S. *La ciencia de la semiótica*: Buenos Aires, Nueva Visión, 1986; y Eco, Umberto. *Signo*: Barcelona, Labor, 1994.

²⁷⁰ « (...) le grand pouvoir des empreintes, leur magie essentielle (...) ». Didi-Huberman, Georges. *L’empreinte... op. cit.*, p. 49.

²⁷¹ « (...) de donner forme à l’absence (...) ». Didi-Huberman, George. *Ibid.*, p. 39.



Fig. 28. *Bruce Nauman. Autorretrato como una Fuente* (Self Portrait as a Fountain), 1966-67/1970.

Las huellas son la prueba del paso de un cuerpo por el mundo. Dice Didi-Huberman que hacer una huella es “producir una marca por la presión de un cuerpo sobre una superficie. Se emplea el verbo *imprimir* para decir que se obtiene una forma por presión sobre o en cualquier cosa”²⁷². De tal suerte, el hombre es un hacedor de huellas, pues su presencia en el mundo no está exenta del ejercicio de la presión. El objeto producido por cualquier actividad humana podría ser tomado como huella, como interrelación (presión) del hombre con el mundo. Habría una doble lectura de la huella en relación con estos objetos. En primer lugar, el objeto en sí mismo podría ser tomado como huella, como rastro del cuerpo, como reliquia. En otro nivel de lectura, podríamos encontrar en estos objetos una huella del cuerpo humano, que nos hablaría de su carácter líquido. *Autorretrato como una fuente*, de la serie *Once Fotografías Color* (1966-1970) (Fig. 28), es un “homenaje” o “reelaboración” de la *Fuente* de Duchamp. En ella Bruce Nauman, desnudo de la mitad superior

²⁷² “Faire une empreinte: produire une marque par la pression d’un corps sur une surface. On emploie le verbe *empreindre* pour dire que l’on obtient une forme par *pression sur* ou dans quelque chose ». Didi-Huberman, George. *Ibid.*, p. 23.

del cuerpo, mostrando las palmas de las manos, levanta la cabeza al modo de un surtidor de agua, “ilustrando la frase ‘El verdadero artista es una asombrosa fuente luminosa’”²⁷³.



Fig. 29. Cabello / Carceller, *Autorretrato como fuente*, 2001.

En *Autorretrato como fuente* (2001) (Fig. 29) obra que lleva un título semejante a la de Nauman, Cabello y Carceller nos entregan la imagen de dos personas orinando en unos baños públicos. Dice Juan Albarrán Diego que estas figuras, aparentemente masculinas, “orinan sin que podamos ver sus genitales. Por este motivo dudamos. No sabemos con certeza si se trata de dos hombres, un hombre y una mujer, dos mujeres... (¿las artistas, tal vez?)”²⁷⁴. A pesar de que los genitales quedan ocultos por la toma, estos aparecen simbólicamente (al menos uno), gracias al grifo en el lavamanos en la esquina

²⁷³ Romero, Alicia, Giménez, Marcelo (sel, trad., notas) (2005). “Bruce Nauman”, en ROMERO, Alicia (dir.). *De Artes y Pasiones*. Buenos Aires: 2005. www.deartesypasiones.com.ar. (10 de junio de 2009).

²⁷⁴ Albarrán, Diego Juan (2007): Representaciones del género y la sexualidad en el arte contemporáneo español”. En: <http://www.forodeeducacion.com/numero9/018.pdf> (25 de enero de 2009)

inferior izquierda de la imagen. De modo que el espectador puede darse cuenta que la figura de la derecha, con la cabeza girada hacia la izquierda, es capaz de estar mirando la sexualidad de su acompañante. La revelación en el cuarto del aseo, un tema principal en este capítulo (que lo liga directamente con la segunda parte del Capítulo 3, en la secuencia de la bañera de Nagiko, en *El libro de cabecera*) es permitida en esta obra por el mingitorio, el lavamanos y el espejo, gracias al sistema de grifos.

El *Urinario* y la *Tina* darían constancia de un cuerpo que, aún haciéndose líquido, es capaz de dejar constancia de sí. Los desechos corporales líquidos son capaces de dejar también una huella. El cuerpo que pasa por un urinario va dejando, gracias a la orina, una mancha que resulta difícil de retirar. En la tina pasa otro tanto con los desechos corporales que se integran al agua. A la puesta en escena de la distancia (de la ausencia) por la huella, correspondería una puesta en abismo del cuerpo que cruzó. Esta ausencia nos hace recordar la condición de fugacidad, de precariedad del cuerpo humano, pero también su capacidad para dejar rastros o huellas que lo mantienen presente. La huella en el *Urinario* y la *Tina*, que es presencia, delata paradójicamente la ausencia del cuerpo que pasó, que fue. La huella devuelve al momento en que fue creada, es decir, al momento de la presencia.

Mauron y Ribaupierre hablan de la desaparición de las personas y la forma en que esta ausencia se relaciona con los objetos que utilizaron durante la vida, antes de desaparecer. “Alguien ha desaparecido. Alguna cosa ha destrozado. Alguna cosa se ha roto –¿cómo reunir, juntar, rehacer? No hay más imagen, no hay más nada para ver. La cosa está ausente, la cosa se ausenta. Había la palabra, pero no hay más un son, había la espera, pero a partir de ahora no hay más promesa; la mirada no cree más en mirar, se ciega, las caricias se hurtan del cuerpo desaparecido”²⁷⁵. Esperaríamos que el objeto

²⁷⁵ « Quelqu'un a disparu. Quelque chose a disparu. Quelque chose s'est brisé –comment réunir, rassembler, refaire ? Il n'y a plus d'image, plus rien à voir. La chose est absente, la chose s'absente. Il y avait la parole, mais il n'y a plus un son, il y avait l'attente, mais désormais il n'y a plus de promesse ; le regard ne croit plus de regard, il s'aveugle, les caresses se heurtent au corps disparu ». Mauron, Pierre et de Ribaupierre, Claire. *Le corps évanoui... op. cit.*, p. 18.

del que se servía diera cuenta del cuerpo desaparecido, pero también el objeto, como en el caso de la *Fuente*, ha desaparecido. Su presencia es fantasmal. No hay más objeto para tocar. El historiador del arte, el crítico, el analista de la obra artística se convierte, así, en un traductor de ausencias, en médium. El artista produce la obra, que es una forma de decir que produce desaparición, ausencia, fantasma. “Esta idea de la obra de arte como un rastro de la presencia corporal del artista proporcionó un importante eslabón para ciertas prácticas del siglo XX, culminando con el arte del performance en los 1960s”²⁷⁶.



Fig. 30. Robert Gober. *Sin título (Untitled)*, 1999.

James Elkins dedica un capítulo del libro *Imágenes del cuerpo* a la carne. La etimología de esta palabra en las lenguas indo-europeas, nos dice, se refiere a un fluido, en oposición a la membrana y la piel, que representan la superficie. “La carne, como opuesta a las membranas y la piel, es un fluido. De acuerdo al lingüista Carl Buck, todas las palabras rusas, lituanas y letvianas para ‘carne’ ‘derivan ‘de la noción de una cubierta ‘flotante’. Están relacionadas con el prefijo sánscrito pluta-, que significa ‘flotante’, y finalmente a la raíz indo-

²⁷⁶ “This idea of the work of art as a trace of the artist’s bodily presence provided an important link to certain twentieth-century practices, culminating in performance art in the 1960s”. *Body: Marina Abramovic...* (et al).---Melbourne, Victoria, Australia: Bookman Schwartz, 1997, p. 12.

européa pleu-, que denotan 'fluir' o 'flotar'. En esas lenguas, como en la indoeuropea, la carne es algo que flota, un líquido más que un sólido tal como los huesos. La piel es como una espuma coagulada en la superficie del cuerpo, y los músculos son como cuajada, sumergida en las profundidades"²⁷⁷. Atendiendo al simbolismo líquido del cuerpo humano, un sistema de desagüe tal como el que caracteriza al *Urinario* y la *Tina*, representaría un peligro simbólico latente. Tres obras de Robert Gober tratan esta temática de forma semejante. *Sin título (Untitled)* (1999) (Fig. 31) muestra el orificio del drenaje a mitad de lo que parece el suelo de un bosque, lo que daría a entender una proliferación extensa de estos dispositivos, su amenaza; *Hombre en el drenaje* (1993-94) (Fig. 30) consiste en una coladera de rejilla que, como si se tratara del enrejado de una prisión, permite apreciar, entre la oscuridad, el cuerpo de un hombre; *Escoba, lavabo y urinario* (1984) (Fig. 32) exhibe el rincón de un sanitario donde, solitarios, aparecen una escoba, un lavabo y un urinario.

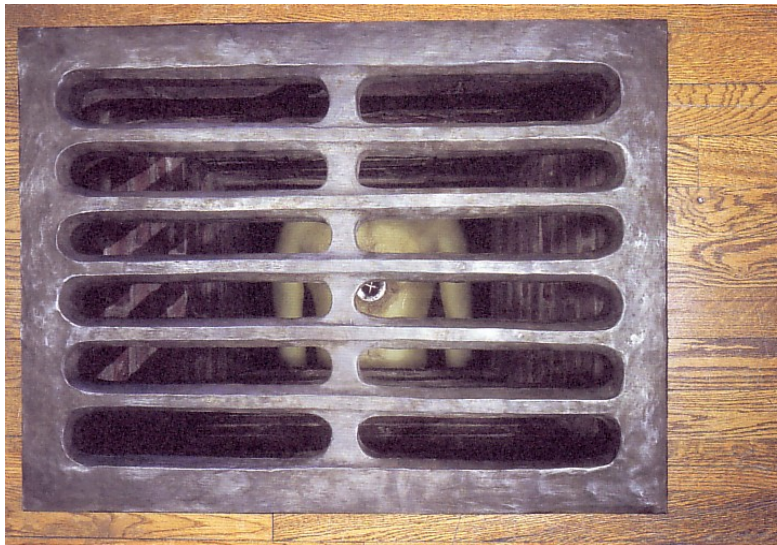


Fig. 31. Robert Gober. *Hombre en el drenaje*, 1993-1994.

²⁷⁷ "Flesh, as opposed to membranes and skin, is a fluid. According to the linguist Carl Buck, Russian, Lithuanian, and Lettish (Latvian) words for 'flesh' all derive 'from the notion of a filmy, 'floating' covering.' They are related to the Sanskrit prefix pluta-, meaning 'floating,' and ultimately to the Indo-European root pleu-, denoting 'flow' or 'float'. In those languages, as in Indo-European, flesh is something that floats, a liquid rather than a solid such as the bones. The skin is like a scum congealed on the body's surface, and the muscles are like curds, sunk in its depths". Elkins, James. *Pictures of the Body*. Stanford University Press, California, 1999, p. 115.

El espacio del cuarto de baño, en la forma que se ha caracterizado, es donde mejor podría manifestarse lo siniestro freudiano. El término alemán *Heimlich* se refiere al hogar, es decir a lo conocido, pero contiene también el significado opuesto, el de lo desconocido: “el lenguaje corriente pasa insensiblemente de lo ‘Heimlich’ a su contrario, lo ‘Unheimlich’, pues esto, lo siniestro, no sería realmente nada nuevo sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que se tornó extraño mediante el proceso de la represión”.²⁷⁸ Lo siniestro supone un juego de desvelamiento que provoca que un objeto familiar sea percibido como si fuera amenazadoramente extraño. La extrañeza descansa en que, siendo conocido, resulta, por un instante, irreconocible. En *Hombre en el drenaje* el cuerpo, cortado del espacio visible por la alcantarilla, se adivina como algo monstruoso.



Fig. 32. Robert Gober. *Escoba, lavabo y urinario*, 1984.

La tina y el urinario, como se ha visto, son objetos que permiten el paso de un espacio conocido a uno desconocido. En ese sentido, por estar asociados a una línea fronteriza, podrían considerarse peligrosos. En el caso del *Urinario* de Duchamp y la *Tina* de Beuys, gracias a la intervención del artista, los objetos

²⁷⁸ Freud, Sigmund. *Obras completas (tomo VII)*: Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, p. 28.

del aseo devienen objetos siniestros, de una peligrosidad tal que serían capaces de provocar la desaparición del propio cuerpo. A continuación se analizará cómo, a partir de la paradójica aparición de estos objetos, la galería tradicional se transformó al punto de que podría ser considerada cuarto de baño o aseo.

1.9 Sanitario y santuario: la galería contemporánea.

Como se ha dicho antes, a los miembros del jurado de la Exposición de los Independientes les pareció inaceptable que alguien tuviera la osadía de considerar el *Urinario* como una obra de arte. A pesar de su talante liberal no permitieron que un objeto de esa naturaleza fuera exhibido. El rechazo ponía en claro que la galería de arte era lo más opuesto en significado al cuarto de baño. Si aquella representa un espacio público, el cuarto de baño es eminentemente privado.

En tanto que *readymade*, en el *Urinario* está presente el desplazamiento que conduce a un objeto del espacio funcional al estético²⁷⁹. Por eso podemos pensarlo como un objeto transgresor. “El acto de escoger tiene cierto parecido con una cita y, así, contiene un elemento de erotismo –un erotismo desesperado y sin ilusión alguna: ‘Decidir que en un momento venidero (tal día, tal hora, tal minuto) elijo un *ready-made*. Lo que cuenta entonces es la cronometría, el instante hueco (...) es una suerte de cita’”.²⁸⁰ Esta cita no sólo descoloca al objeto, sino también al artista. En el *Urinario* tanto el objeto como el cuerpo son llevados a otro espacio, removidos. A pesar del erotismo presente en la gestación del *readymade*, las dos obras analizadas en este

²⁷⁹ “En algunos casos los *ready-made* son puros, esto es, pasan sin modificación del estado de objetos usuales al de ‘antiobras de arte’; otras veces sufren rectificaciones y enmiendas, generalmente de orden irónico y tendiente a impedir toda confusión entre ellos y los objetos artísticos. Los más famosos son *Fuente*, urinario enviado a la exposición del Salón de los Independientes en Nueva York, en 1917, y rechazado por el Comité de Selección (...)”. Paz, Octavio. *Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 154.

²⁸⁰ Paz, Octavio. *Ibid.*, p. 167.

capítulo, el *Urinario* y la *Tina*, encierran un fuerte sentimiento de deserotización, de desunión, de soledad: la ausencia del cuerpo, cuerpo que era uno con él mismo, y después uno con el objeto por el uso. Esta desunión sume al espectador en un vórtice de soledad calcinante.

El objeto cotidiano se convierte en *readymade* al traspasar varias fronteras simultáneamente. El cruce de una de ellas conduce al *Urinario* y la *Tina* del cuarto de baño, a la galería. Gracias a la transposición de la frontera que separa un espacio de otro, la galería de arte se convertiría en el cuarto de baño, es decir, en el lugar del secreto²⁸¹, donde es posible la revelación. Ha dicho Linda Nochlin que la tina es un espacio de auto-conocimiento, y en ese sentido de revelación, ya que permite una “imaginación íntima del sujeto mirando su propio cuerpo”²⁸². Ya se ha visto que en la obra de Duchamp la actividad secreta tiene una gran importancia. Podríamos pensar en el artista confrontado con su secreto -su propio cuerpo. Durante este período de ausencia para los otros podría darse el encuentro consigo mismo. El manejo del secreto, relacionado con el encuentro con uno mismo, y su posterior transmisión, permitiría el entrecruce de dos ejes, el de la privacidad y el de la intimidad. La comunicación del secreto requiere de diferentes estrategias. En el caso de Duchamp y Beuys la palabra cumple un cometido especial.

En el cuarto de baño se puede defecar y orinar tranquilamente. Se trata de un espacio destinado a la realización de actividades consideradas pudorosas, reservadas al ámbito de lo privado. José Luis Pardo llama la atención sobre lo anterior al referirse a “los contenidos de su privacidad (aquello que hacen en su casa cuando nadie los ve, puertas adentro, y que tienen derecho a mantener secreto porque, si se mostrase públicamente, sería tan obsceno como ridículo

²⁸¹ El tema del secreto ya ha sido tratado en el caso de Duchamp. Como aparece en este apartado, en relación con el cuarto de baño, permite establecer una fuerte relación con el *Urinario*.

²⁸² Nochlin, Linda. *Bathers, bodies, beauty: The visceral eye*: Cambridge, Harvard University Press, 2006, p. 115.

a los ojos de los otros (...) los pormenores de su higiene personal”.²⁸³ El espacio del aseo constituye un espacio esencial en cuestiones de acercamiento a uno mismo. A finales del siglo XIX el cuarto de baño va convirtiéndose en un espacio totalmente privado. “Quizá nunca se había manifestado hasta tal grado esta exigencia de intimidad. Jamás, quizá, no se había asociado la historia de la limpieza con la de un espacio: crear un lugar cada vez más privado en el que el aseo se hace sin testigos, reforzar la especificidad de este lugar y de estos objetos”²⁸⁴. Es el lugar donde uno se ensucia, pero también donde se limpia: está el váter, pero también el bidet; el mingitorio, pero también el lavabo. Allí está la tina. Los demás espacios domésticos pueden provocar suciedad, sobre todo la cocina y el comedor, por tratarse de espacios donde los alimentos se preparan y son consumidos. Sólo en el baño puede conseguirse la limpieza total del cuerpo. En ese sentido cumple una función semejante a la de la iglesia (confesionario) o del consultorio del psicoanalista (proyección del inconsciente): limpieza del cuerpo, el espíritu y la conciencia. Transformada en espacio del aseo, la galería consigue mostrar lo oculto, objeto de la represión y la supresión, adquiriendo así un significado muy distinto de aquel que caracterizaba al museo tradicional. Defecar y orinar detentan cargas simbólicas y psicoanalíticas que la estética contemporánea no soslaya²⁸⁵.

²⁸³ Pardo, José Luis. *La intimidad*. Madrid, Pre-textos, 1996, p. 27.

²⁸⁴ Vigarello, Georges, *op. cit.*, p. 268.

²⁸⁵ Ejemplo de lo anterior son los casos de *Mierda del artista* (Piero Manzoni, 1961) y *Piss painting* (Warhol, c. 1960).



Fig. 33. Sherrie Levine, *Fuentes, después de Duchamp*, 1991.
(*Fountains, after Duchamp*, 1991).

Con relación a lo aquí planteado, existiría una relación, en términos estéticos, entre el sanitario y el santuario. El santuario es el “Templo en que se venera la imagen o reliquia de un santo de especial devoción.”²⁸⁶ La galería se ha convertido en santuario una vez desaparecido el cuerpo: allí están el *Urinario* y la *Tina* como objetos para ser venerados. “Las reliquias constituyen objetos santos, sagrados y milagrosos. Poseen poderes de curación, de conversión, de revelación”²⁸⁷. En la galería contemporánea, objetos como el *Urinario* y la *Tina* devienen reliquias²⁸⁸. Se convierten en el único medio para acercársele, para saber del cuerpo que ya no puede estar. Con *Fuentes, después de Duchamp* (*Fountains, after Duchamp*) (1991) (Fig. 33) Sherrie Levine ha querido demostrar esta adoración del objeto. Encuentro en *Fuentes* dos aspectos relevantes. En primer lugar la multiplicidad de la *Fuente* duchampiana, algo que

²⁸⁶ *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española. Edición 1992.

²⁸⁷ « Les reliques constituent des objets saints, sacrés et miraculeux. Elles possèdent des pouvoirs de guérison, de conversion, de révélation ». Mauron, Véronique et de Ribaupierre, Claire, *op. cit.*, p. 24.

²⁸⁸ Didi-Huberman, Georges. *Ex-voto image, organe, temps*: Paris, Bayard Éditions, 2006.

he comentado en el primer apartado de este capítulo. Tal multiplicidad no consigue más que acentuar la desaparición del objeto artístico desde principios del siglo XX. El arte, como se ha dicho, se presenta, paradójicamente, como una desaparición, como una pérdida. Por otro lado, el color dorado, que simboliza el oro, nos hablaría de un objeto cuyo valor depende del material con que está hecho tanto como de la decisión del artista al elegirlo y girarlo.

En los capítulos por venir analizaré la forma en que los artistas elegidos buscarían superar esta condición de ausencia haciendo aparecer, en primer lugar, su propio cuerpo. Dicen Mauron y Ribaupierre que la reliquia cumple una doble función²⁸⁹: por un lado elimina al difunto; por el otro, paradójicamente, lo hace permanecer visible. Esta presencia simbólica del cuerpo humano es la permitida por el *Urinario* y la *Tina*.



Fig. 34. Luis Buñuel, *El fantasma de la libertad*, 1976.

Invertir el valor simbólico del baño, convirtiendo la privacidad en publicidad, conlleva la puesta en revés del espacio doméstico, lo cual posibilita el

²⁸⁹ “La reliquia elimina al difunto, le impide revenir, pero lo invita a permanecer visible”. « *La relique évince le défunt, lui défend de revenir, mais l’invite à demeurer visible* ». Mauron, Véronique et de Ribaupierre, Claire, *op. cit.*, p. 25.

fenómeno de lo siniestro. En *El fantasma de la libertad*²⁹⁰ Buñuel explora la relación entre ley y rutina; juega con el cambio de hábitos y espacios, disponiendo un comedor donde, en lugar de sillas o sillones, los comensales se sientan en retretes (Fig. 34). Para hacerlo las mujeres deben levantarse el vestido y los hombres bajarse los pantalones. Encuentro de desnudeces: en los servicios públicos el pudor impone la privacidad en cuanto a los retretes. No ocurre lo mismo con respecto a los mingitorios, que en muchos aseos públicos encuentran una disposición no individual sino colectiva. El espectador se enfrenta en esta escena al cuestionamiento radical de la idea de pudor, “donde unos personajes, bajándose los pantalones o subiéndose las faldas, se sientan a la mesa sobre tazas de retretes, mientras otro en el retrete, en lugar de defecar, come; escenas en que Buñuel funde las orilla o borde oral y el anal”²⁹¹. Los significados de la conversación en el comedor/baño también han sido objeto de la transvaloración. Las calles de Madrid, advierte uno de los comensales, tienen un olor insoportable a comida (advuértase el intercambio de significado entre comida y mierda). En esta casa, para comer, se va al cuarto de baño, que para efectos del cambio de significado se le llama “el comedor”. Se acude a este sitio con suma discreción, casi en secreto. En ese espacio no hay más que una mesita empotrada, abatible, y una silla. Cuando alguien llama a la puerta, quien está dentro responde, con cierta vergüenza en la voz, “está ocupado”.

El cuarto de baño, como plantea Witold Rybczynski (así como el museo), tiene su origen con el ascenso de la burguesía moderna. Este espacio puede tomarse como una respuesta a la necesidad de privacidad y comodidad de la burguesía. En la Edad Media las casas carecían de baño. “Los retretes se consideraban algo plebeyo. Personalidades eminentes como Jean-Baptiste Lambert de Thorigny no iban al retrete: el retrete venía a ellos. El ‘retrete cerrado’ en una caja con una tapa acolchada que los sirvientes traían a la

²⁹⁰ Luis Buñuel, 1974.

²⁹¹ Fuentes, Víctor. *La mirada de Buñuel*: Madrid, Tabla Rosa, 2005, p. 291.

habitación cuando el aristócrata lo necesitaba”.²⁹² Como en el caso del retrete, el cambio en los hábitos de limpieza da lugar a un baño móvil: el baño a domicilio. Dice Vigarello: “Práctica intermedia entre el cuarto de baño privado y el baño público, el ‘baño a domicilio’ transporta, a partir de 1820, agua caliente y bañera, revelando las limitaciones de las redes de agua tanto como la emergencia de una nueva sensibilidad”²⁹³. El retrete móvil fue dando paso a un retrete fijo y a un espacio dedicado exclusivamente al aseo personal.

Privacidad y comodidad: alejamiento de los otros, e incorporación de nuevos objetos producto de la industria, traerían como consecuencia el triunfo del cuarto de baño. Lo que representa un alejamiento de los otros y un acercamiento a uno mismo. Corresponde a un norteamericano, Downing –y debemos recordar que el *Urinario* fue planeado y realizado por Duchamp en ese país–, la idea de juntar el retrete y la tina en un mismo espacio.

El aspecto funcional del baño mecanizado, y su desarrollo es reseñado por Siegfried Giedion: “Norteamérica pilotó el desarrollo desde el momento en que el baño se democratizó; es decir, desde mediados de la segunda década y en tiempos de la plena mecanización. Aparecen entonces planos estándar por vez primera, ya que se ha adoptado una postura bien clara: el baño debe ser un apéndice del dormitorio. Y esto no fue cuestión de azar”.²⁹⁴ Resaltemos la proximidad espacial entre el cuarto de baño y el dormitorio, que provocaría el encuentro simbólico entre las actividades propias de este espacio y la actividad onírica. El sueño, como lo ha expuesto Freud en el *Yo y el ello*, es el espacio de proyección del inconsciente. Corresponde a Joseph Bramah el invento de un retrete con cierre hidráulico, para “impedir que los olores del pozo negro invadieran la habitación”²⁹⁵. Para Freud, existen dos tipos de contenidos

²⁹² Rybczynski, Witold. *La casa*: Madrid, Nerea, 1986, p. 52.

²⁹³ Corbain, Alain (et al.). *Historia del cuerpo. Tomo II. De la Revolución francesa a la Gran Guerra*: Madrid, Taurus, 2005, p. 294.

²⁹⁴ Giedion Siegfried. *La mecanización toma el mando*: Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 685.

²⁹⁵ Rybczynski, Witold. *op. cit.*: p. 135.

inconscientes: el contenido inconsciente latente, capaz de conciencia, y lo reprimido, incapaz de conciencia.²⁹⁶ Debido al coqueteo simbólico de los dos espacios, podríamos pensar el cuarto de baño como un espacio de proyección de contenidos inconscientes. La incapacidad de adquirir conciencia, en la analogía con el sanitario, se fundamentaría en el cierre hidráulico Bramah. El pozo negro podría ser tomado como el contenido inconsciente que ha devenido inaccesible. El *Urinario* y la *Tina* estarían situados, a consecuencia de esta cercanía física y simbólica, en la frontera de lo onírico, y en ese sentido, del inconsciente. Las palabras de Giedion se refieren al estado del baño norteamericano en 1915, dos años antes de que Duchamp presentara el *Urinario*.

Con obras como el *Urinario* y la *Tina*, la galería contemporánea buscaría, entre otras cosas, mostrar aquello que, siendo cotidiano, se encuentra relegado al espacio de lo no referido. Lo que, a pesar de estar presente en la vida habitual, no encuentra acomodo en el espacio de la enunciación ni la exhibición. Aparece como objeto estético algo que había sido desplazado al espacio del secreto, de la no exhibición. El acto de defecar, poner fuera el excremento, entraña un volver exterior lo que era interior, sacar lo oculto, liberar el secreto. Acto que encierra el simbolismo del nacimiento en la medida que está presente la idea de revelación.

En *Sobre las ruinas del museo*, Douglas Crimp explica la transformación histórica que ha sufrido el museo²⁹⁷. En primer lugar cabe destacar su función como espacio legitimador de la producción artística. La teorización sobre el *arte*, el sistema clasificatorio de los objetos artísticos, así como el relato de su desarrollo -lo que se conoce como historia del arte-, son actos que se inscriben

²⁹⁶ Freud, Sigmund. *El yo y el ello y otros escritos de metapsicología*: Madrid, Alianza Editorial, 2000.

²⁹⁷ “La concepción idealista del arte, los sistemas clasificatorios impuestos en él, la construcción de una historia cultural para contenerlo –todo ello era asegurado por el museo a medida que se desarrollaba durante el siglo pasado. Y esta ‘sobreevaluación’ institucional del arte produjo un efecto secundario, que Benjamín llamó “la desintegración de la cultura en mercancías” y al cual Broodthaers se refirió como “la transformación del arte en mercancía”. Crimp, Douglas. *On the museum’s ruins*: Cambridge, MIT press, 1993, p. 212.

en un marco de enfrentamiento ideológico. El arte, incluida su concepción y estrategias de supervivencia, no existe al margen de los campos de poder. Al hablar del Museo Crimp se refiere a la institución que vio su inicio con el desarrollo de la sociedad burguesa moderna. El baño (como espacio del confort y la privacidad) y el museo (como espacio de exhibición y legitimación de los productos artísticos) se deben a un impulso burgués.

En el filme *El lado oscuro del corazón*²⁹⁸ el director de cine argentino Eliseo Subiela se pregunta por la función del museo y las obras de arte en el marco de un enfrentamiento ideológico. Los personajes son dos artistas, un pintor/escultor y un poeta, quienes viven en un estudio muy peculiar, pues la puerta de entrada es una vagina. Las obras artísticas, planeadas y elaboradas al otro lado de la vagina, en el espacio que corresponde al estudio, encuentran un lugar en el que puedan exhibirse: el museo. En términos simbólicos el museo es presentado como un espacio fronterizo en el que las estructuras de frontera, las obras de arte, pueden aparecer sin causar gran problema. Las piezas artísticas, al ver la luz en el espacio marginal, alejado de la institución, representan un peligro. Desde este punto de vista el espacio del museo legitima bienes simbólicos que de otro modo no serían aceptados en otros espacios, debido al peligro de contaminación que encierran. Sin embargo, la película pone en tela de juicio la función tradicional del museo al presentar toda una problematización en torno a tal espacio. En primer lugar es presentado

²⁹⁸ El título mismo de la película encierra la noción de frontera. *El lado oscuro del corazón* (Eliseo Subiela, 1992) denota un espacio, el corazón, dividido en un lado luminoso y otro oscuro. Esta frontera no es concreta, pues está representada por la búsqueda del amor y la libertad artística. El amor se encontraría en aquel espacio oscuro. Todo el hacer de Oliverio Fernández se encuentra aquí circunscrito en la frontera: es un ser que vive entre la luz y la sombras. Pero se logra una antítesis de signos: en primera instancia la luz representa lo conocido y la sombra lo desconocido, de tal modo que las actitudes de estos seres de frontera, Eliseo y sus amigos (el pintor/escultor y el maestro de lenguas), son vistas —dentro de la película— como negativas (siempre son castigados). Sin embargo la revaloración de estos signos antitéticos va creciendo a lo largo de la película para, más adelante, encontrar que la luz es en realidad la sombra, y que ésta es aquélla. Retomando el mito de la caverna de Platón, aquellos que viven en la luz, lo conocido, son los que están dentro de la caverna. En el relato se dice que un hombre logra salir y ver lo que hay fuera de la caverna, y cuando se lo cuenta a los demás, todos creen que está loco. Estos locos son los artistas. Sus incursiones en la oscuridad para buscar el amor, en realidad lo iluminan. La separación lado oscuro-lado luminoso del corazón está representada, en una segunda lectura, por esa frontera especular que es el Río de la Plata. La búsqueda del amor lleva a Oliverio, el poeta, a atravesarlo para encontrar a la mujer que vuela.

como el lugar donde puede darse una lucha política en términos simbólicos: Gustavo, el pintor, lleva a este espacio el enfrentamiento con el poder; no sólo el poder del estado, que cuestiona constantemente, sino también el poder que representa la moral.

La segunda cuestión presentada en el filme es la necesidad de romper con el espacio limitado que se asigna al museo. Un museo, observa Vito Aconcci, “es una espacio público ‘simulado’; es auto-direccional y uni-funcional mientras que un espacio público ‘real’ es multi-direccional y omni-funcional”²⁹⁹. Al cuestionarse la utilidad social del museo el pintor de *El lado oscuro del corazón* advierte que las obras deben trascender este espacio, ir afuera, salir: “Estoy pensando en poner mis obras frente a la casa de gobierno, la catedral. Una obra de arte en una exposición es como un pájaro en una jaula. No, hay que salir, ir a la gente, a la calle: ¡arte en libertad!”. Se propone, al salir en busca del espectador, convertir el espacio público en museo: la ciudad en museo, que es lo mismo que convertir el espacio público, la ciudad, en espacio de lucha. Si no, ¿qué es el arte, la labor artística? El maestro de lenguas, venido del Canadá afirma: ‘-Con Gustavo descubrí que un artista debe vivir donde el arte se ha movido, con la esperanza de ser subversivo. Porque si no es solo labor/terapia permitida dentro de un manicomio’³⁰⁰.

Se pregunta Borer si el museo, a partir de Duchamp “¿no es el espacio sacralizante donde el iconoclasta, delincuente fuera, esteta dentro, mediante un acto dada invierte los valores?”³⁰¹ Buscando romper la concepción tradicional, burguesa, con respecto al museo, el arte contemporáneo se ha valido de diversas estrategias, entre las que descuellan: la destrucción del sistema clasificatorio, la puesta en duda de los límites impuestos por la historia del arte, y, por último, el atentado contra la noción de mercado y la idea de la obra como

²⁹⁹ Matzner, Florian (Ed). *Public art*. Ostfildern-Ruit: Hatge Cantz, 2004, p. 29.

³⁰⁰ El maestro de lenguas a Gustavo, el pintor, en *El lado oscuro del corazón*.

³⁰¹ « Le musée depuis Duchamp n'est-il pas cet espace sacralisant où l'iconoclaste, délinquant au-dehors, esthète à l'intérieur, par un acte dada reverse les valeurs? ». *Joseph Beuys*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, p. 14.

mercancía. El *Urinario* y la *Tina* son un claro ejemplo de lo anterior. “El museo, en lugar de estar circunscrito como lugar geométrico, es por todas partes a partir de ahora, como una dimensión de la vida”³⁰².

1.10 El *Urinario* de Duchamp y la *Tina* de Beuys: dispositivos de desaparición.

El *Urinario* de Duchamp y la *Tina* de Beuys fueron llevados al límite de su función, definida por una lógica de utilidad e interacción que les es inherente. Al hacerlo, su realidad ha sido puesta en duda, trascendida. “Duchamp, como es sabido, cogió un producto cualquiera, del tipo que uno podría adquirir en un gran almacén y, alejándolo de su ambiente natural, lo introdujo a la fuerza, con una especie de acto gratuito, en la esfera del arte. Jugando críticamente sobre la existencia de una doble condición de la actividad creadora del hombre, él –al menos en el breve instante en que dura el efecto del alejamiento- hizo pasar al objeto de una condición de reproductibilidad y fungibilidad técnica al de autenticidad y unicidad estética”³⁰³. En este movimiento, que les permite cruzar su frontera, el urinario y la tina han logrado traspasar la línea de la realidad funcional para convertirse en obras de arte. ¿Cuál es ese límite? Tal frontera tiene que ver con la relación que tienen establecida con el cuerpo. Antes mantenían una relación unívoca, funcional, lógica, adivinable. En este sentido, fuera de todo peligro. No se usaban sino para un fin. Al ser descontextualizados (colocados en la galería) y transformados, ya no pueden ser utilizados como objetos cotidianos. Han traspasado el umbral de la funcionalidad, convirtiéndose en objetos estéticos y, a un tiempo, armas para el enfrentamiento político.

El *Urinario* y la *Tina* emergen como sombras proyectadas más allá de todo cuerpo. En ellos se ha roto la ley a la que obedecen cuerpos y sombras, la

³⁰² Baudrillard, Jean. *Simulacres et Simulation*: Paris, Galilée, 1981, p. 19.

³⁰³ Agamben, Giorgio. *El hombre sin contenido... op. cit.*, p. 103.

ligazón. En pleno escape –¿extraviados, libres?– los objetos lucen solitarios. Su presencia en la galería enfatiza la ausencia de los cuerpos.

Aunque no guarde con el cuerpo una relación de igualdad, en muchos casos ni siquiera de semejanza, la sombra representa al cuerpo. Es una continuación suya y da cuenta de él, lo indica. De modo semejante, el *Urinario* y la *Tina* nos hablan de la talla, de las necesidades fisiológicas e higiénicas de los cuerpos para los cuales fueron creados. Duchamp compró el urinario unos días antes de la exposición de 1917; sin embargo, a pesar de tratarse de un objeto nuevo, da la impresión de ser un objeto ya utilizado. Esta sensación, fue la que, probablemente, llevó a aquel visitante en Carré d'Art en Nîmes, en agosto de 1993, a usar su sustituto para satisfacer una necesidad natural³⁰⁴. Se trata, en términos simbólicos, estéticos, de objetos usados y, en ese sentido, “llenos” de cuerpo.

“Hace ya algunos años que Freud nos hizo este mismo relato, ¿verdad que sí? ‘La postura erecta del hombre’, dejó escrito, podría en sí y de por sí representar ‘el primer paso del fundamental proceso de la evolución cultural’. Esta misma verticalización, razonaba, equivale a una reorientación que se aleja de la sensibilidad animal, con sus olfateos y escarbaduras. La vista en cuanto vista, al ampliar el alcance de la atención, permite diversificar los enfoques. Es ella la que desplaza la atención del antropoide excitado por los genitales de su pareja, dirigiéndola hacia ‘la totalidad de la figura del cuerpo’. La vista en cuanto vista abre la posibilidad de un placer distanciado, formal, que Freud se contentaba con llamar *belleza*; *sublimación*, así Freud llamó en cristiano a dicho tránsito de lo sexual a lo visual”³⁰⁵. Con relación al cuerpo humano, corresponderían al urinario y la tina las posturas a las que se refiere Rosalind Krauss. La altura a la que se coloca el urinario en los servicios, así como su

³⁰⁴ “(...) el visitante que, en Carré d'Art en Nîmes, donde el urinario estaba expuesto, en agosto de 1993, lo utilizó para satisfacer una necesidad natural”. « (...) ce visiteur qui, au Carré d'Art à Nîmes, ou l'urinoir était exposé, en août 1993, l'utilisa pour épancher un besoin naturel ». Joseph Beuys. *Catálogo Exposición*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, p. 14.

³⁰⁵ Krauss, Rosalind E. *El inconsciente óptico*: Madrid, Tecnos, 1997, p. 260.

forma, es una referencia explícita al cuerpo masculino. Habla de su estatura, de su sexo, de la facultad del cuerpo para verterse en líquido. La tina, por su parte, se asocia con mayor frecuencia al sexo femenino. Estos objetos, proyectados con el exclusivo fin del aseo y la higiene corporal, encierran los dos simbolismos del cuerpo, el vertical y el horizontal. La tina habla de un cuerpo tendido, en la posición horizontal, relacionada con el erotismo y el mundo onírico. Mientras que el urinario, que remite a la posición vertical, se relaciona con el trabajo y la espiritualidad, con el ascenso. La tina comparte con la tierra la línea del horizonte igualándosele; el urinario, objeto fálico en el doble sentido que le brinda tanto su verticalidad como su función, habla de un cuerpo que se yergue, apuntando hacia el cielo.

“Sacado de su contexto y girado de modo que no pudiera ser usado como se espera, el urinario se ha convertido en una presencia femenina, desprovista para siempre del acto masculino que podría llevarla hacia el mundo de la experiencia ordinaria, una representación del ‘retardo’ en el sentido del Gran Vidrio y un tipo de contrapunto femenino del porta botellas”³⁰⁶. Duchamp convierte al urinario en vagina: la exigencia del urinario, que urge al espectador a que construya una representación que el artista no quiso dar, dibuja una figura erótica. La abertura exige el pensamiento: la explicación, la interpretación como una vagina reclama un pene. Se trata de una imagen utilizada por Duchamp: “Atrapar las cosas con la mente del mismo modo que el pene se siente atrapado por la vagina”³⁰⁷.

La principal característica estética del *Urinario* de Duchamp es el giro de 90 grados. El giro es una forma de volverlo extraño, de volverlo otro. El segundo rasgo estético consiste en la descontextualización, tema sobre el que se ha reflexionado en un principio. Debido al giro, el urinario (objeto del baño) se

³⁰⁶ “Extracted from its context and turned so that it cannot be used as intended, the urinal has become a female presence forever removed from the male action that would bring it into the world of ordinary experience, a representation of ‘*delay*’ in the sense of the Large Class and a kind of female counterpart of the bottle rack”. Seigel, Jerrold. *The private worlds of Marcel Duchamp...* op. cit., p. 137.

³⁰⁷ Tomkins, Calvin. *Duchamp...* op. cit., p. 98.

transforma en el *Urinario* de Duchamp (objeto de la galería). A causa de este giro el *Urinario* se revela desde el principio como un objeto de uso imposible. Para ser utilizado se requeriría de un cuerpo puesto en pie, en una posición no vertical, sino horizontal, a una altura que no es la del suelo. Con la pérdida de la verticalidad, necesariamente, el cuerpo perdería apoyo. El hombre, señor de la tierra para que gobierne sobre ella en la tradición judeo-cristiana³⁰⁸, la ha perdido. La pérdida de la tierra deviene pérdida del cuerpo.

La actividad estética pone de manifiesto un rasgo paradójico del mundo del hombre contemporáneo. La confusión del eje horizontal y el vertical traería como consecuencia el fracaso de cualquier intento por ponerse de pie, la imposibilidad de pararse. Como ocurre con los *readymade* Porta- (el *Porta-botellas*, el *Porta-sombreros* y el *Porta-abrigos*), en el caso de la *Fuente* se ve el interés de Duchamp por “la exploración de cómo el desplazamiento físico puede ser traducido en paradojas artísticas y lógicas. La suspensión visual del *Porta-botellas* y del *Porta-sombreros* ilumina su estatus ambiguo como objetos ordinarios. Colgados de un soporte devienen inaccesibles como objetos funcionales”³⁰⁹. Al hipotético usuario de este urinario –en el sentido correcto, exigido por la descolocación del objeto, no como fue usado en Nîmes– la caída lo llevaría a un destino inexpresable. El horizonte/abismo se abriría devorando el cuerpo del hombre que pretendía orinar, dejando tras de sí una doble insatisfacción: la incapacidad fisiológica y la incapacidad para situarse en el espacio.

Debido al fallo de la lógica gravitacional y la lógica de situación, evidenciado por Duchamp a través del *Urinario*, la actividad más peligrosa para el hombre contemporáneo sería ponerse en pie. Cada intento por hacerlo redundaría en

³⁰⁸ “Y los bendijo Dios. Les dijo: “Fructificad y multiplicaos. Llenad la tierra y gobernadla. Dominad los peces del mar, las aves del cielo, todas las bestias que se mueven sobre la tierra”. (Génesis: 1-28)

³⁰⁹ “(...) his interest in exploring how physical displacement may be translated into logical and artistic paradoxes. The visual suspension of the bottle rack and the hat rack highlights their ambiguous status as ordinary objects. Hung from a support, they become inaccessible as functional objects”. Judovitz, Dalia. *Unpackaging Duchamp... op. cit.* p. 93.

una caída. Expulsado del espacio donde podía situar su cuerpo, al ser humano se le habría arrebatado la más mínima oportunidad de utilizarlo. En el *Urinario* hay una relación íntima entre la desaparición y la caída. “La desaparición invita a pensar en la caída, el hundimiento (...) el cuerpo, las cosas se desmoronan, se alejan, se dispersan”³¹⁰. A quien cae, la caída le hace creer, erróneamente, que en realidad vuela. El vértigo lo engaña. Ese sentimiento ambiguo, presente en la caída, seduce.

Volvamos a la *Tina*. En la cita anterior Mauron entiende la dispersión como otra causa de desaparición. En el plano estético destaquemos la persistencia de dos elementos presentes en esta obra, que son representativos del trabajo de Beuys. La grasa y el fieltro presentes en la *Tina* remiten al mito fundador del artista. En su caso la grasa y el tema del continente, esa cubierta de fieltro, tienen un efecto de recuperación, de vuelta al mundo. De forma paradójica pareciera que Beuys busca expresar lo contrario con *La tina*.

El usuario de la *Tina* de Beuys habría desaparecido. Su cuerpo se habría desintegrado. El esparadrapo es un sustituto simbólico de la piel (existe la presentación ‘color piel’), que representa la frontera entre el mundo interior y el exterior: separa el cuerpo del mundo y a un tiempo lo une a él, brindando tanto individualidad como la posibilidad de relación. Del hombre en la tina sólo ha quedado un sustituto de la piel. Mientras las demás tinas promueven la limpieza de lo que es exterior en el cuerpo, lo que ensucia la piel, la *Tina* de Beuys, por el contrario, habría provocado la remoción no sólo de lo externo, sino también de lo interno. Debe aclararse que la suciedad presente en la piel, como frontera, no sólo proviene del exterior; el interior mismo es productor de suciedad. El intento por limpiarse, por asearse, tendría un efecto devastador en el cuerpo de quien pretende hacerlo. O se trataría de un remedio definitivo, al destruir la fuente que provoca la suciedad: el mismo cuerpo. A quien han intentado bañar en esta tina le ha sido arrancado el interior –llámese huesos,

³¹⁰ « L'évanouissement invite à penser la chute, l'affaissement. (...) le corps, les choses se délitent, se dispersent, s'éparpillent ». Mauron, Véronique et de Ribaupierre, Claire. *Le corps évanoui... op. cit.*, p. 21.

nervios, músculos, sueños, temores, deseos-, y como en una explosión ha salido disparado todo lo que había allí. Hasta la piel ha desaparecido dejando tras de sí un sustituto suyo. “Este admirable órgano, el vestuario natural del cuerpo, que crece continuamente a lo largo de la vida, que tiene al menos cuatro distintos grupos de nervios sensoriales distribuidos en él, que es esencial para la regulación de la temperatura, que es impermeable desde el exterior al interior, pero permite a las excreciones escapar libremente”³¹¹. En las palabras de Ashley Montagu aparece no sólo la importancia de la piel, sino también la enorme complejidad que encierra. La importancia de la piel, afirma Andrieu Bernard³¹², se debe a que a través de ella el cuerpo incorpora al mundo. La pérdida de la piel, presente en la *Tina*, implicaría la imposibilidad de incorporar al mundo, de integrarse con él. La piel es un medio de conexión, de individuación del organismo, sin la piel/esparadrapo las partículas que conformaban el cuerpo se habrían desconectado y habrían sido lanzadas por la fuerza centrífuga hacia todas partes. El hombre que ha pasado por la tina, que ha experimentado el ritual de renacimiento en el mundo moderno, está en todas partes, menos en sí mismo: está pero sin cuerpo, de forma semejante al cuerpo laminar de Duchamp.

En las actividades clínicas el esparadrapo sirve para cubrir una herida, es auxiliar en la fijación de vendas y gasas. Esta relación entre cubrir y curar, está presente en gran parte de la obra de Beuys. En la *Tina* estaría presente el simbolismo de la modernidad como un tipo de enfermedad, la enfermedad que le arranca el cuerpo al individuo. Beuys no sólo identifica un problema y lo caracteriza (la modernidad como enfermedad) sino que, además, asume el papel que le corresponde: “Me di cuenta del papel que el artista puede representar indicando los traumas de una época e iniciando un proceso de

³¹¹ “This admirable organ, the natural clothing of the body, which grows continually throughout life, which has at least four distinct sets of sensory nerves distributed to it, which is essential in the regulation of the temperature, which is waterproof from without inwards, but allow the excretory seat to escape freely (...)”. Montagu, Ashley. *Touching: the human significance of the skin*. New York, Columbia University Press, 1971, p. 157.

³¹² Bernard, Andrieu: “Les variations tactiles de la peau”. En <http://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/docpdf/variationstactiles.pdf>. (15 de junio de 2008).

curación. Esto tiene que ver, o con lo que la gente llama alquimia o chamanismo.”³¹³



Fig. 35. Jacques-Louis David. Muerte de Marat, 1793.

El desdoblamiento, esa mutilación simbólica a la que me he referido, pareciera el resultado de pasar un bisturí que logre separar la sombra del cuerpo de un hombre. Cirugía fantástica. Me parece posible pensar la tina como una especie de guillotina. No se trataría sólo del fácil juego de palabras: tina y guillotina. En *La muerte de Marat* (Fig. 35), obra en la cual la tina juega un papel central, se encuentra la metáfora de la tina como dispositivo de corte. Marat estaba en el baño precisamente porque pasaba mucho tiempo mojado a causa de una enfermedad de la piel. Moribundo, su figura contribuye a este espacio de desdoblamiento, de acusación de frontera. Hay una línea que marca una división en cada objeto, rompiéndolo, haciéndolo doble. Al desdoblarlo, la línea de separación hace, de lo mismo, *otro*. En ese momento desaparece la seguridad. La incertidumbre reina en este espacio instaurado por la línea que corta, duplicando. La guillotina metafórica pasa su navaja partiendo

³¹³ Bernárdez, Carmen, *op. cit.*, p. 30.

cada cosa. Los significados también se rompen, provocando que reine la ambigüedad. La edad de Marat es, casi, medio siglo; Charlotte de Corday tiene 25 años, la mitad de la edad de Marat. La parte superior del cuerpo de Marat sobresale de la tina, la otra mitad está sumergida. El cuchillo, con el que Charlotte ha asesinado a Marat es blanco y negro: la hoja del blanco metal, reluciente, contrasta con el mango del arma, hecho de madera negra. Este fenómeno, que ocurre en la casa de Marat, precisamente en el cuarto de baño, tiene en el exterior su reflejo. O, en todo caso, lo que ocurre en el espacio doméstico, interior, es un reflejo de lo que ocurre fuera de la casa, en el espacio urbano. La Revolución constituye, en sí misma, un desdoblamiento, el surgimiento de otra realidad. “La revolución hace subir de nuevo a la superficie una historia sumergida, articula la voz balbuceante de aquellos que no tenían derecho de palabra sobre su propia vida (...)”.³¹⁴ Lo que acontece en las calles de París puede entenderse como la bullente manifestación de una totalidad, la puesta en escena, en desnudo, de principios opuestos, pero constituyentes de la realidad social.

De acuerdo a lo visto hasta aquí, tanto el *Urinario* como la *Tina* encierran el simbolismo del corte, por lo que podrían ser tomados como testigos mudos. Estas dos características, su calidad de testigos y el enmudecimiento se deben, en primer lugar a que han sido los causantes de la desaparición del cuerpo del ser humano. Son estos objetos los últimos ante quienes los cuerpos exhibieron su presencia antes de perderla. Uno de los principales rasgos del cuerpo humano, como se ha dicho en el apartado de la palabra en Beuys, es la expresión. El enmudecimiento producto de la ausencia de cuerpo está, en cierta forma, condensado en el objeto. Aunque ha presenciado el accidente del hombre contemporáneo, su desaparición, el objeto no puede decir mucho sobre ésta, por ello será necesario en los capítulos siguientes que el cuerpo desaparecido se haga de una estrategia que le permita exponerse como palabra, es decir: explicarse y exhibirse.

³¹⁴ Bodei, Remo. *Geometría de las pasiones*: México, FCE, 1995, p. 349.

A pesar de que seamos capaces de identificar un mutismo presente en estos objetos, debido a la carga simbólica del cuerpo ausente, resultan objetos portadores de un mensaje. El arte consiste en eso precisamente, en el establecimiento de un medio de comunicación, no mediática, sino artística. En este sentido Shinichiro Osaki propone “una postura para considerar la pintura, y el arte en general, como signos”³¹⁵, las marcas que circulan entre la gente con base en algunas reglas. Estos objetos, el *Urinario* y la *Tina*, emitirían su mensaje, su discurso secreto, desde un sitio privado, en cierta forma secreto: el sanitario. Los objetos “escapan muy rápido a su valor de uso para jugar entre ellos, para corresponderse”³¹⁶. De tal suerte las relaciones que estos objetos establecen entre ellos, así como el mensaje que emiten no es claro, por lo que se necesita de un trabajo de interpretación. El mensaje se refiere al deseo de aparición, de vuelta al mundo, de un cuerpo que ya no está, pero que tal vez sí es. En un caso (el *Urinario*) el cuerpo ha perdido gravedad y apoyo; en el otro (la *Tina*) ha perdido sustancia. Con la caída se ha roto la lógica gravitacional; con la desintegración, la de la corporalidad.

Dos textos ayudan a entender, al servir de marco histórico, el sentimiento de evanescencia y desaparición presente en el *Urinario* y la *Tina*. “Este deslizamiento hacia el abismo del sujeto (...) requiere hoy en día, de una lectura conforme a las demandas de un espectro cultural de mayor calado”³¹⁷. Tomándola prestada de Marx, Marshall Berman utilizó esta frase como título para hablar de la experiencia de la modernidad: *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. La afirmación anterior parece referirse a los cuerpos que han entrado en contacto con el *Urinario* o la *Tina*. Al desvanecerse, los cuerpos de carne, hueso y espíritu, han dejado tras de sí sólo ausencia. Debido a que “las cosas

³¹⁵ “I would like to propose a stand to regard painting, and art in general, as signs. Signs are marks circulating among the people based upon some rules and working on the premise of social and cultural elements shared by the people”. Osaki, Shinichiro. *Traces... op. cit.*, p. 310.

³¹⁶ « (...) ils échappaient très vite à leur valeur d'usage pour jouer entre eux, pour se correspondre ». Baudrillard, Jean. *Mots de passe*: Paris, Éditions Fayard, 2000, p. 12.

³¹⁷ Aliaga, Juan Vicente. *Formas del abismo...*, *op. cit.*, p. 113.

se disgregan” pues “el centro no las sostiene”³¹⁸ del cuerpo que tomaba una ducha en la tina no han quedado sino restos que, tangencialmente –de manera simbólica–, aluden al cuerpo. En *La era del vacío* Lipovetsky habla de la ‘desubstancialización del cuerpo’, entendiendo por ésta la “eliminación de la corporeidad salvaje o estática por un trabajo que no se realiza como antes según una lógica ascética por defecto, sino al contrario, según una lógica pletórica que maneja informaciones y normas.”³¹⁹ La pérdida de corporalidad puede entenderse por una sobresaturación de discursos sobre el cuerpo. Muy semejante a la hipótesis que maneja Foucault acerca de la sexualidad. Pulverización, erosión, pérdida de sustancia, vaciado, espacio de la desaparición, son todos términos utilizados por Lipovetsky para designar el cuerpo del hombre contemporáneo. Se trataría de un cuerpo pulverizado, erosionado, vaciado: un cuerpo sin cuerpo.

Este tipo de hombre, designado por Nietzsche, por oposición al *hombre de conocimiento*, como *hombre objetivo* es “un instrumento, un instrumento de medida y una obra maestra de espejo, precioso, fácil de romper y de empañar, al que se debe tratar con cuidado y honrar; pero no es una meta, un resultado y elevación, un hombre complementario en el cual se justifique la restante existencia, no es una conclusión – y menos todavía es un comienzo, una procreación y causa primera, no es algo rudo, poderoso, plantado en sí mismo, que quiere ser señor: antes bien, es sólo un delicado, hinchado, fino, móvil recipiente formal, que tiene que aguardar a un contenido y a una sustancia cualquiera para ‘configurarse’ a sí mismo de acuerdo con ellos, – de ordinario es un hombre sin contenido ni sustancia, un hombre ‘sin sí mismo’.”³²⁰ Le Breton encuentra el germen de esta ausencia, que es también una aspiración de la modernidad, en el siglo XVII. Se trata de una “fantasía implícita, imposible

³¹⁸ Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*: Madrid, S. XXI, 1988, p. 83.

³¹⁹ Lipovetsky, Gilles, *op. cit.*, p. 63.

³²⁰ Nietzsche, Friedrich. *Más allá del bien y del mal*: Madrid, Alianza, 1999, p. 157.

de formular, (...) abolir el cuerpo, borrarlo pura y simplemente, nostalgia de una condición humana que no le debería nada al cuerpo, lugar de la caída”.³²¹

El *Urinario* y la *Tina* darían cuenta del cuerpo desaparecido. El sobreviviente, el artista, se halla ante una pérdida total, de cara a un retorno que parece imposible. Ha perdido el objeto y se ha perdido a sí mismo. Pero le queda aún, gracias al arte, una oportunidad. Porque la separación de los otros y de sí le resulta insoportable, crea un objeto que dé cuenta de su situación, algo que lo mantenga vivo y alerte a los otros. Este objeto será el relato de su desaparición. El objeto se presenta como único medio (no retiniano, sino conceptual) de llenar el vacío de su ausencia. En este fenómeno de desaparición de los otros y de él mismo, el artista crea el objeto, como advertencia.

Para concluir, recordemos la afirmación de Le Breton sobre el hombre moderno, que “pertenece a un orden diferente. Implica la ruptura del sujeto con los otros (una estructura social de tipo individualista), con el cosmos (las materias primas que componen el cuerpo no encuentra ninguna correspondencia en otra parte (...)).”³²² El hombre de la sociedad contemporánea, como lo muestran el *Urinario* y la *Tina*, ha perdido, por un lado, la oportunidad de ponerse de pie, viviendo una caída que no acaba. Por otro lado ha sufrido la pérdida de la frontera que dividía lo interior de lo exterior, que le provoca la desintegración. Incapaz de situarse, en tanto carece de cuerpo, la característica principal del hombre sería la ausencia. Con la pérdida de la piel ha dejado de ser individuo, ya no se encuentra en sí mismo puesto que se halla disgregado. En uno y otro caso, la queja no sería por estar aislado en el mundo, sino por no estar en el mundo. Pérdida de identidad, de confines, de entorno y de apoyo: pérdida de cuerpo. La presencia de este cuerpo se manifiesta sólo como ausencia: “la realidad de esta presencia es la ausencia en

³²¹ Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*: Nueva Visión, Buenos Aires, 2002, p. 81.

³²² Le Breton, David. *Ibid.*, p. 9.

la que ésta encuentra su lugar y en la que por medio de la transustanciación se irrealiza.”³²³

Este espacio —el de la investigación y su discurso—, abierto por un interés personal y académico, aparece como el espacio del reencuentro de la *Tina* y el *Urinario*. Después de que Duchamp y Beuys los exiliaran del cuarto de baño, y los lanzaran al periplo de la estética encuentran, juntos de nuevo, acomodo en estas palabras. En ese sentido el espacio de la escritura entra en el juego de metamorfosis de espacios iniciado por Duchamp —sanitario: galería: escritura- y se convierte, también, en espacio del aseo y la revelación. El aseo bien podría estar asociado a la explicación, y la revelación a la escritura. La palabra se relaciona con la aparición. De tal suerte la palabra, su orden y su desorden (su escritura), aparecen como el espacio donde todavía es posible recuperar la presencia de un cuerpo perdido. Es queja y denuncia, pero también lucha. Es el espacio desde donde puede entablarse una lucha contra la ausencia. En los siguientes capítulos veremos la forma en que la actividad de la escritura, en relación con el cuerpo, se convierte en una estrategia de lucha por la presencia.

³²³ Foucault, Michel. *Entre filosofía y literatura*: Barcelona, Paidós, 2001, p. 204.

Capítulo 2

Cuerpos reprimidos, cuerpos que surgirán: los bultos de Christo y las esferas de Bourgeois.

“Lleno de mí, sitiado en mi epidermis
por un dios inasible que me ahoga,
mentido acaso
por su radiante atmósfera de luces
que oculta mi conciencia derramada,
mis alas rotas en esquirlas de aire,
mi torpe andar a tientas por el lodo
(...)”³²⁴

“Mediante él (*el principio huevo*³²⁵) podía explicarse con elemental evidencia teórica que las creaciones nacidas siempre representan un doble acto: por un lado, la producción del huevo por una facultad materna; por otro, la autoliberación del ser vivo de sus cáscaras o coberturas originarias”³²⁶.

³²⁴ Gorostiza, José (2006): *Muerte sin fin*. En <http://www.poemasde.net/muerte-sin-fin-jose-gorostiza/> (15 de mayo de 2009).

³²⁵ La aclaración, que aparece entre paréntesis, es mía.

³²⁶ Sloterdijk, Peter. *Esferas I*: Madrid, Siruela, 2004, p. 297.

“La realidad del cuerpo, como ultimo recurso, descansa (...) en el estudio de la visibilidad corporal”³²⁷.

A través del *Urinario* y la *Tina*, en el capítulo anterior, nos llegaba la noticia de un cuerpo desaparecido. Los objetos presentados por Duchamp y Beuys aluden al cuarto de baño, un espacio doméstico que contrariamente a lo esperado, representa un peligro asociado con la desaparición. Esos objetos nos son presentados como: a) dispositivos peligrosos que provocan la desaparición del cuerpo y que, ellos mismos, en el caso del *Urinario*, aparecen como desaparición; b) reliquias, en el sentido religioso, cuyo valor estriba en la cercanía que guardan con el cuerpo que ya no está; y c) huellas del cuerpo que pasó por allí, un cuerpo que ya no está y sólo será posible conocerlo a través de tales objetos. Estas obras nos abren la mirada hacia un horizonte vacío de cuerpos –el horizonte de la sociedad moderna.

En este capítulo he elegido los bultos de Christo (*Bulto 1958* y *Bulto 1960*) y las esferas de Bourgeois (*Sin título (con Mano -1989-* y *Persecución infinita -2000*), porque, en concordancia con las obras del capítulo anterior, se refieren al problema de la desaparición del cuerpo humano. Como en las obras antes analizadas, en los bultos de Christo habría un cuerpo desaparecido, pero que es sugerido o insinuado. La insinuación, en el caso de los bultos de Christo, nos hablaría de una ausencia moderada.

En el caso de Bourgeois, aunque está presente el problema de la desaparición, hay un cuerpo que está en tránsito de aparecer. En las esferas de Bourgeois elegidas para el análisis hay cuerpos en tránsito de salir,

³²⁷ La réalité du corps, comme dernière ressource repose (...) sur la visibilité corporelle”. Bernard, Andrieu: “Le corps humain: une anthropologie bioculturelle”. En http://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/docpdf/article_corps%20v.%202002_2007-1.pdf. (25 de mayo de 2008).

presentes sólo como fragmentos corporales. Se trataría, más que de ausencia, de una presencia en tránsito de completarse, de una presencia incompleta.

El simbolismo de la escritura aparece en la obra de Christo gracias al tejido y al trabajo de la cuerda. En el caso de Bourgeois esto es conseguido por la tela, la aguja y el hilo, mediante la costura. En ambos casos, tanto la insinuación como la presencia en tránsito, son posibles gracias a la escritura. En los bultos de Christo es posible identificar un componente político, que lo lleva a cuestionar las fronteras y el estatus de objetos que, al parecer, no tienen ninguna importancia. Se trata de objetos y cuerpos que se vuelven notables gracias al principio de transgresión presente en el encubrimiento. En el caso de Bourgeois la política se circunscribe a un problema de género, que tiene su asentamiento en el espacio doméstico. En sus esferas, así como en gran parte de su obra, es cuestionada la doble figura de lo masculino frente a lo femenino, el padre y el amante (el esposo). El cuerpo de la mujer, que aparece confinado en un espacio carcelario que llega a confundirse con el propio cuerpo, es tomado como un proyecto de reconstrucción permanente, a través de una actividad femenina (la costura, el bordado) que tendría el valor simbólico de la escritura.

2.1 Encubrir es como borrar.

Con base en la diferencia de género es posible encontrar en las obras de Christo y Bourgeois seleccionadas para el análisis de este capítulo, un conjunto de oposiciones simbólicas. En *Aion. Contribución a los simbolismos del sí mismo*³²⁸ Jung asocia el *anima* a lo femenino y lo maternal, y el *animus* a lo masculino. “Utilizo *eros* y *logos* sólo como ayudas conceptuales para describir el hecho de que la conciencia de la mujer se caracteriza más por lo unitivo del *eros* que por lo diferenciador y cognoscitivo del *logos*”³²⁹. Como se verá en el

³²⁸ Un texto que he usado en el Capítulo 1 para explicar las construcciones inconscientes *anima* y *animus* en el juego de alteridad de Duchamp.

³²⁹ Jung, Carl G. *Aion... op. cit.*, p. 28.

análisis de las obras elegidas en este capítulo, que aluden al encierro desde dos puntos de vista diferentes, en el caso de Louise Bourgeois podría hablarse de una voluntad unitiva, mientras que en la obra de Christo es posible identificar una voluntad analítica. Dice Marina Warner que los temas del conocimiento femenino en conflicto con el encierro y el arte femenino “crecen en espiral en largos filamentos luminosos”³³⁰ a través de la imaginación de Bourgeois. La artista buscaría re-unir con el mundo un cuerpo encubierto y que, por eso mismo, se siente separado. Por ello la realidad, en la obra de Bourgeois, aparece como exterioridad, algo ajeno al cuerpo. En los bultos de Christo se pone en evidencia, como ha dicho Jung, una voluntad “diferenciadora”, pues los objetos y los cuerpos, por el sólo hecho de ser envueltos, se vuelven diferentes. Arrancándolos de un espacio que hasta un instante antes era continuo, los resalta. Christo no sólo transforma el objeto, sino que altera el mismo espacio, pues el objeto era (antes de ser encubierto) un elemento espacial. Debido a que “estéticamente ‘distancia’ sus objetos envolviéndolos y haciéndolos parecer más remotos e inaccesibles”³³¹, complejiza el espacio al romper su continuidad.

Bourgeois, por su lado, busca integrar con el mundo exterior aquello que estaba encubierto. Bataille asocia el estado cerrado con la discontinuidad y la incomunicación: “La acción decisiva es la de quitarse la ropa”³³². En los bultos de Christo quitarse la ropa consistiría en desgarrar el tejido, la lona que se interpone entre el interior y el exterior, lo que permitiría “un estado de comunicación, que revela un ir en pos de una continuidad posible del ser, más allá del repliegue sobre sí. Los cuerpos se abren a la continuidad por esos

³³⁰ “The themes of female knowledge in conflict with confinement, of female art as potent energy, spiral out in long shining filaments (...)”. Warner, Marina. *Louise Bourgeois: (exhibition at Tate Modern, 12 May to 17 December 2000)*: London, Tate Gallery, 2000, p. 17.

³³¹ “Christo does aesthetically ‘distance’ his objects by wrapping them and making them seem more remote and inaccessible”. *Christo and Jeanne-Claude*, Galerie Beyeler (Excerpts from the book Christo by David Bourdon), Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1970, p. 7.

³³² Bataille, Georges. *El erotismo*: México, Tusquets, 2005, p. 22.

conductos secretos que nos dan un sentimiento de obscenidad”³³³. Hay una clara oposición entre los bultos de Christo y las esferas de Bourgeois. En las obras del primero es posible interpretar que hay cuerpos humanos encubiertos, liados y atados; por el contrario, en las esferas de Bourgeois, de donde salen miembros de cuerpos femeninos, puede entenderse que los cuerpos aprisionados están consiguiendo escapar. En las obras de Christo elegidas en este capítulo está presente el encierro, el encubrimiento sin salida, mientras que en las esferas de Bourgeois está en juego no sólo el encierro, sino la posibilidad de romperlo, para alcanzar la comunicación, que es una puesta en juego y en escena de la expresión y el lenguaje. El ejercicio de la palabra, presente en estas obras, es obsceno.

El análisis, una actividad relativa al *animus*, incluiría la separación, división, partición y fragmentación de elementos constitutivos de una realidad unitaria. Del estudio de estas partes se pretendería obtener, mediante una reunión posterior que la enriquece, el conocimiento de la realidad. Asociar el *análisis* a las obras de Christo elegidas en este capítulo (los bultos), así como la *síntesis* a las de Bourgeois (las esferas), nos permitiría hablar de una relación estrecha entre el arte y el conocimiento, precisamente entre el arte y la epistemología: ¿Qué se necesita hacer con la realidad para conocerla? ¿Qué relación se establece entre el sujeto y el objeto? ¿Es la realidad un sustrato inalterable o es, más bien, una construcción?

Con relación a lo que veremos en el desarrollo del capítulo adelante algunas respuestas. A la realidad, primero, hay que desconocerla: cubrirla, negarla a la vista y al tacto, alejarla, recortarla del campo sensorial, hacerla desaparecer: “Cuando se pierde una cosa, abandona el campo de nuestra mirada, de nuestro tacto, de nuestros sentidos. Desaparece”³³⁴. Estas acciones de Christo, que son características de su trabajo desde un principio, podrían ser tomadas

³³³ Bataille, Georges. *Ibid.*

³³⁴ « Lorsque l'on perd une chose, celle-ci quitte le champ de notre regard, de notre toucher, de nos sens. Elle disparaît ». Mauron, Pierre et de Ribaupierre, Claire. *Le corps évanoui... op. cit.*, p. 20.

como una analogía de la sentencia socrática *Sólo sé que no sé nada*. Del objeto familiar, del que parecía saberse todo, al entrar en la lógica del encubrimiento, parece no saberse ya nada cuando aparece envuelto, es decir cuando desaparece. El objeto está pero no es: este estar sin ser parece ser el rasgo distintivo de los objetos envueltos de Christo.

Para ir más allá del objeto de significado empobrecido, y poder acceder a una nueva percepción, que implica un re-conocimiento del mismo, se precisaría romper el tejido que separa, impidiendo el avance de la mirada y el tacto. Los *Bultos*, en el sentido aquí expresado, se convierten en objetos siniestros. La estrategia artística de Christo, precisamente, consistiría en el paso de lo *Heimlich* a lo *Unheimlich*, de lo familiar a lo amenazante, el cambio que “afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”³³⁵. En la medida que la realidad es, también, ese velo –ese encubrimiento–, aparece como una demanda en su obra la necesidad de desgarrarla. Después habría que remendarla, actividad que, en la visión tradicional de género, corresponde a una mujer. La aguja y el hilo serían elementos indispensables en el trabajo de reconstrucción de la realidad. Como se verá en la segunda parte de este capítulo, tal actividad es la propia de Louise Bourgeois, en términos personales (autobiográficos) así como artísticos (de representación).

La reconstrucción de la realidad, una vez que ha sido rota, es lo que *la* constituiría como realidad personal, propia. Conocer no sería develar –quitar velos para encontrar la desnudez de la realidad, un sustrato inalterable, diamantino-. Sería, en todo caso, rasgar el velo como consecuencia de un avance tortuoso, viniendo desde el espacio del encierro y, en la medida que se desgarrar, construirlo mediante el remiendo. De este modo, lo que estaría presente en la obra de Bourgeois es la idea de que la realidad es la forma en que se la percibe, pero también la forma en que se la construye. En las obras elegidas la artista nos brinda la idea de que la realidad no constituye un

³³⁵ Freud, Sigmund. *Obras completas (tomo VII)*: Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, p. 12.

sustrato inalterable, sino que, más bien, como lo comenta Paul Watzlawick en *La realidad inventada*³³⁶, una materia que exige ser trabajada para llegar a ser.

Haciendo una lectura orientada a la escritura, en los *Bultos* (Christo) y *Persecución infinita* (Bourgeois), sería posible hablar de escritura corporal. Algo en común en ambos trabajos es la utilización de tejido³³⁷. En el caso de Christo la lona podría ser tomada como una página sobre la que un tipo de escritura está llevándose a efecto; las cuerdas y los nudos tendrían el simbolismo de una línea que, quebrándose, puntuándose, escribe un mensaje que alude al interior. En la obra de Bourgeois también hay tejido y, como en el caso de Christo con la cuerda, en *Persecución infinita*, la escritura se daría a partir del hilo (en Christo era la sogá y la cuerda); un elemento nuevo sería la aguja. Sobre este punto se volverá más adelante, en el análisis particular de cada obra.

2.2 Lo que acecha desde el interior de los *bultos* de Christo.



³³⁶ Watzlawick identifica en la tradición filosófica presocrática una visión en la cual la realidad sería, más que un reducto inalterable, un proceso. Watzlawick, Paul (Comp.). *La realidad inventada: ¿cómo sabemos lo que creemos saber?*. Barcelona, Gedisa, 1988.

³³⁷ En el caso de *Bulto* 1958 la lona está pintada; en *Bulto* 1960 la lona está sin pintar. Con respecto a *Persecución infinita*, se trata de tela azul.

Fig. 36. Christo *Envases envueltos*. Parte de *Inventario (Inventory)*.1959-1960.

En series como *Inventario*³³⁸ (Fig. 36) y *Bultos*³³⁹ (Fig. 37) Christo oculta y ata. Son las dos actividades que caracterizan su actividad estética. En una lectura de su obra temprana es posible identificar la lógica del cazador y el represor. El artista anda a la caza de objetos que, una vez que son localizados, encubiertos y atados, se transforman en objetos no sólo negados a la mirada, sino también reprimidos, es decir, negados a su propio movimiento. Está presente la negación de la realidad oculta a la mirada, lo cual tiene relación con el otro, el espectador, así como la negación al movimiento, lo que se relaciona, además de con el otro, con la misma realidad encubierta.



Fig. 37. Christo, *Bulto* 1961. Lona, polietileno y cuerda, en soporte de madera. 1961.

³³⁸ Su primera obra, llamada *Inventario*, fue desarrollada en 1958. “El envolvió sus primeros objetos en París en 1958 como parte de un trabajo que llamó INVENTARIO. Como el título indica, esto era un arreglo de botellas, latas, barriles de acero envueltos y pintados, y cajas de madera, la mayoría de las cuales estaban mezcladas en forma aleatoria. *Es significativo que las botellas, latas, cajas, y barriles tenían una cosa en común: para empezar todos eran contenedores* (la cursiva es mía)”. “He wrapped his first objects in Paris in 1958 as part of a sprawling, room-sized work that he called INVENTORY. As the title implies, this was a warehouse like array of wrapped, painted, or unaltered glass bottles, tin cans, steel oil barrels, and wooden boxes, most of which were mixed and stacked in a random way. It is significant that the bottles, cans, boxes, and barrels have one thing in common: all are container to begin with”. *Christo and Jeanne-Claude, Galerie, op. cit.*, p. 7.

³³⁹ Esta obra será descrita en detalle más adelante.

Podría hablarse de un incremento en el peso de los objetos encerrados. Por un lado, incremento del peso simbólico; por otro lado, incremento del peso físico. El objeto se vuelve más pesado simbólicamente, debido al desconocimiento y la incertidumbre que provoca en el espectador. El incremento en la dimensión física tendría que ver con las cuerdas que utiliza Christo para atar y anudar, lo que implicaría una lucha del objeto contra el destino fatal impuesto por el artista. En un bulto la cuerda, además de atar los diferentes elementos que lo conforman para que no consigan separarse, sirve para manipularlo. Los paquetes se anudan también para formar asas que faciliten su transporte, por eso la manipulación podría relacionarse con la desaparición. Por ello sería posible pensar en una rebelión del objeto *christiano*³⁴⁰. El artista no sólo ha envuelto objetos; más adelante, cuando se aborde el tema del cuerpo, se verá que una parte importante de este tipo de escultura incluye cuerpos femeninos.

Estas obras resultan de una importancia central, pues apoyan una de las hipótesis que guían el análisis de las obras elegidas de Christo: que en el interior de algunos bultos habría cuerpos humanos. La otra hipótesis es que los cuerpos encubiertos se manifiestan en los signos que, conformados por la cuerda, aparecen sobre el tejido. Se trataría de un mensaje de carácter vital, un mensaje de vida o muerte.

³⁴⁰ Me refiero al objeto transformado por Christo.



Fig. 38. Christo. *Islas Rodeadas (Surrounded Islands)*, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-83.

A diferencia de otros artistas hay en Christo una constancia sorprendente. Habiendo iniciado la envoltura con pequeños objetos, el deseo y la voluntad lo llevaron a acometer nuevos retos con objetos de mayor tamaño. “Con tejido ordinario y soga Christo y Jeanne-Claude han envuelto una imponente cantidad de obra y se han asegurado para sí mismos una posición prominente en el arte de mediados del siglo [XX]. Han envuelto todo, desde pequeñas latas hasta edificios completos”³⁴¹. *Islas rodeadas (Surrounded Islands)* (1980-83) (Fig. 38), uno de los más espectaculares proyectos, que consistió en “envolver once islas hechas por el hombre”³⁴² en Florida, resalta por el énfasis puesto en el aislamiento. Una isla, de por sí, se encuentra separada de la tierra firme. Es el símbolo del aislamiento: algunas islas han sido utilizadas como prisiones (*Alcatraz*, en Estados Unidos, y *Las islas Marías*, en México, por ejemplo).

³⁴¹ “With ordinary fabric and cord Christo and Jeanne-Claude have wrapped an imposing bundle of work and secured for themselves a prominent position in mid-century art. They have wrapped everything from tin cans to entire buildings”. *Christo and Jeanne-Claude*, Galerie, *op. cit.*, p. 7.

³⁴² Baal-Teshuva, Jacob. *Christo & Jeanne-Claude*: Cologne, Taschen, 1995.

Christo no sólo evidencia la condición de ser isla, el estar aislada, sino que la eleva a una potencia espantosa cuando la envuelve. A la condición de aislamiento natural le impone el aislamiento llevado a cabo por el hombre. Deseo, voluntad: si hubiera una fábrica de tela lo suficientemente grande y un número adecuado de ayudantes, Christo cubriría el planeta, luego el sistema solar, la galaxia, el cosmos. ¿No es ése el orden que ha seguido el conocimiento en su intento por dar cuenta del universo? El trabajo de Christo podría, también, entenderse como una crítica al conocimiento humano que, actuando de forma ambigua, muestra y oculta, a un tiempo, la realidad de la que pretende dar cuenta.

Son pocos los artistas en cuya obra está claramente identificada una sola idea. En ese sentido el caso de Christo es destacable. Y no sólo por eso, sino porque se trata de una idea que ha sido muy poco explorada por otros artistas. El tema de la envoltura, del encubrimiento, que marca la mayor parte de su trabajo, podría tener su origen en lo ocurrido el día 10 de junio de 1957. Junto a otros quince desertores, Christo viajaba oculto en el vagón de un tren de carga tratando de cruzar la frontera para alcanzar la libertad. Con relación a las obras aquí analizadas, cabe destacar el tema de la libertad, pues buscaba escapar de un régimen totalitario. “Era el invierno más frío en la memoria de Christo Javacheff. El 10 de junio, 1957, él y otros quince silenciosos desertores estaban de pie temblando en el frío vagón de mercancías en algún lugar de Checoslovaquia, encerrados con una carga de suministros médicos. Un viento cortante soplaba fuera. Llevando equipaje mínimo habían subido al desvencijado vagón, medio lleno con cartones apilados a seis pies de altura. Nadie habló mientras la puerta se cerraba detrás de ellos. No había regreso. No había nada que hacer más que esperar mientras que el transporte inhóspito se arrastraba hacia delante con penosa lentitud, deteniéndose repetidamente a lo largo de las últimas dieciocho millas antes de alcanzar la frontera con Austria”³⁴³. En este episodio de la vida de Christo pueden encontrarse otros

³⁴³ “It was the coldest winter in Christo Javacheff’s memory. On January 10, 1957, he and fifteen other hushed defectors stood shivering in an unheated freight car somewhere in Czechoslovakia, concealed with a shipment of medical supplies. A knifelike wind howled outside. Carrying minimal baggage, they had climbed into a battered freight car, half-filled with

elementos que se desprenden de la búsqueda de la libertad: la huída, el silencio presente entre los desertores, una línea que hay que traspasar (la frontera), y el encierro –paradójicamente- como condición de libertad.

Partiendo de esta experiencia capital en la vida del artista podría pensarse en el deseo de libertad, así como en el movimiento reprimido que está a la espera del cruce de una línea, como características esenciales de sus bultos. “Las primeras envolturas de Christo revelan una contención que resulta una analogía de su propia existencia circunscrita en ese momento. Las imágenes evocan la atmósfera represiva de su juventud bajo los comunistas, así como su sentido de aislamiento cultural”³⁴⁴. En los bultos pareciera estar presente la idea de que el encierro inmoviliza, por la gran cantidad de cuerdas y sogas que atan y se anudan; sin embargo está presente, si pensamos en su experiencia de huída, el simbolismo de movimiento, de cruce. Como si en el interior del bulto algo estuviera a punto de ocurrir. El objeto encerrado e inmovilizado parece esperar. ¿Qué? El cruce de una frontera para ser libre. “Cada elemento encubierto planteaba preguntas. ‘¿Qué es y qué significa? ¿Por qué está cubierto? De dónde viene el interior ahora camuflado y hacia dónde dirigiéndose finalmente?’”³⁴⁵

Como se ha visto hasta aquí, con el encubrimiento Christo pone en duda varias cosas: en primer lugar el conocimiento, por tratarse de la actividad que, al tiempo que vela, revela; en segundo lugar, la invisibilidad de los objetos ordinarios, al hacerlos aparecer mediante la desaparición; en tercer lugar, en

cardboard cartons piled six feet high. No one spoke as the door locked behind them. There would be no turning back. There was nothing to do but wait as their inhospitable transport crept forward with painful slowness, stopping repeatedly along the final eighteen miles before reaching the Austrian frontier”. Chernow, Burt. *Christo and Jeanne-Claude. An authorized biography*: New York, St. Martin's Griffin, 2000, p. 1.

³⁴⁴ “Christo's earliest wrappings reveal a containment that paralleled his own circumscribed existence at the time. The images evoke the repressive atmosphere of his youth under the Communists, as well as his sense of cultural isolation”. Chernow, Burt, *op. cit.*, p. 51.

³⁴⁵ “Each cloaked element posed questions. What is it and what does it mean? Why is it covered? Where did the now camouflaged interior come from and where is it ultimately going?” Chernow, Burt. *Ibid.*, p. 80.

los bultos se pone en duda la naturaleza estática (inanimada) de los objetos, que al aparecer atados proyectan una naturaleza siniestra.

Christo Vladimirov Javacheff nació y creció en Bulgaria, en Gabrovo, “el centro de manufactura textil de Bulgaria (un hecho sobresaliente dada su posterior elección de los materiales)”³⁴⁶. Como estudiante en su niñez, Christo vio en el colegio la realidad de su país: un territorio con fronteras efímeras y cambiantes. Aprendió que las fronteras no son fijas, sino hechas por los hombres. Esas fronteras, determinadas por acciones humanas, lo situaban (lo fijaban) en un territorio donde su libertad era cuestionada. Seguramente esta realidad fomentó la necesidad de cuestionar las fronteras, de reconstruirlas, de traspasarlas. “Seré una persona desplazada el resto de mi vida”. Y añadió, ‘ser una persona desplazada puede ser desconcertante pero también puede ser inspirador’³⁴⁷.

Huyendo del comunismo, una vez que hubo escapado de Bulgaria, en Viena, Christo se inscribió en la Academia de Bellas Artes. Era un refugiado, una persona carente de Estado: un *stateless*. En español esta palabra significa sin estado. El término inglés *state* significa, en español: “Condición, manera de existir. Una particular forma de ser o existir”³⁴⁸. Un ser sin estado, simbólicamente, se referiría a un ser sin forma de ser, sin existencia: un ser sin ser. Los objetos encerrados en los bultos podrían pensarse como objetos refugiados, *stateless objects*. En el sentido expresado líneas arriba, el encubrimiento despojaría a los objetos y cuerpos encubiertos, de su forma de ser, de su ser. La estrategia del encubrimiento les restaría ser, mientras que la liberación se lo restituiría.

³⁴⁶ “(...) the textile-manufacturing center of Bulgaria (a noteworthy fact given his eventual choice of materials)”. Donovan, Molly. *Christo and Jeanne Claude in the Vogel Collection*: New York, Harry N. Abrams, Incorporated, 2002, p. 15.

³⁴⁷ “I will be a displaced person all of my life”, adding, “to be a displaced person can be disorienting, but it can also be inspiring”. Chernow, Burt, *op. cit.*, p. 55.

³⁴⁸ The Oxford Universal Dictionary Illustrated: Oxford, Oxford at the Clarendon Press, 1969.

Como ya se ha dicho, en el trabajo de Christo está presente la separación: al ocultar separa, aísla, corta. En ese sentido es posible pensar en su actividad estética como una actividad diabólica. En forma opuesta a la metáfora, que consiste en la reunión de categorías disímiles y ajenas, lo diabólico rompe la relación que una cosa tiene con las otras. El simbolismo, y todo arte lo es, consiste en un intento por establecer (o restablecer) lo separado; intento por reactivar de nueva cuenta la unidad primordial. A lo diabólico se le asocia el dolor de la desgarradura, la separación, la diferenciación, el aislamiento, mientras que a la metáfora, punto culminante de lo simbólico, y en ese sentido “operación capaz de cambiar al mundo”³⁴⁹, estaría asociada la felicidad del reencuentro. En *El mito de la metáfora*³⁵⁰ dice Colin Turbayne que la metáfora no sólo explora la similitud, sino que también es capaz de crearla. En ese sentido se le asocia a la metáfora una facultad creadora, y no sólo descriptiva. En los bultos la metáfora funcionaría de otra forma, puesto que no hay cualidades explícitas de los objetos que nos permitan realizar el trabajo de cruce de categorías. La asociación de objetos, que permite al espectador el acceso a la dimensión simbólica, necesita de la imagen tanto en la poesía como en las artes visuales. Pero la obra de Christo, precisamente, consiste en la cancelación de la visual. De tal suerte, el espectador se encuentra frente a un bulto donde los objetos no son visibles por más que se manifiesten contra la tela. Esta manifestación, reprimida en todo momento, se convierte en un signo de la realidad negada.

La asociación necesaria para la metáfora ocurre en los bultos de otro modo, permitiendo la existencia de una metáfora distinta: la relación de objetos dentro del bulto, en el espacio de lo no visible, unida a los signos que se manifiestan en la tela, le brinda al espectador elementos para metaforizar la realidad oculta. Así, en el caso de los bultos nos encontraríamos con un trabajo metafórico más libre, que exigiría, además, un mayor trabajo por parte del espectador. Si en un poema o en un cuadro alegórico las categorías que deben cruzarse aparecen

³⁴⁹ Paz, Octavio. *El arco y la lira*: México, FCE, 1970, p. 13.

³⁵⁰ Turbayne, Murray Colin. *El mito de la metáfora*: México, FCE, 1982.

claramente definidas, en los bultos corresponderá al espectador imaginarlas. Así, el espectador aparece como una mezcla de adivino y detective.



Fig. 39. Man Ray. *El Enigma de Isidore Ducasse*
(*L'Enigme d'Isidore Ducasse*), 1920

Hay quien cubre para ocultar, para apartar algo de la mirada. En la obra de Christo, por el contrario, si algo se consigue con el encubrimiento es resaltar. “Se trata de revelar una dimensión visible (...) hacer aparecer una *presencia*”³⁵¹. Volver la mirada sobre aquello que de tan familiar resultaba invisible, porque Christo trabaja con objetos ordinarios, irrelevantes. En sus primeros ‘empaques’ Christo transformó objetos familiares en “presencias ambivalentes, algunas veces volviéndolas irreconocibles y con frecuencia levantando dudas acerca de su identidad pasada, presente y futura y su función”³⁵². Aunque parezca paradójico, él cubre para descubrir y oculta para mostrar. En la pintura y la escultura, regularmente, se maneja una escala. Entre el modelo y la representación hay un cambio de tamaño. En el trabajo de Christo, el modelo no se separa de su representación, pues al encubrirlo queda

³⁵¹ « Il s’agit de révéler une dimension visible (...) de faire apparaître une *présence* ». Mauron, Pierre et de Ribapierre, Claire. *Le corps évanoui...* op. cit., p. 18.

³⁵² “(...) ambivalent presences, sometimes rendering them unrecognizable and often raising doubts. about their past, present and future identity and function”. *Christo and Jeanne-Claude*, Galerie Beyeler, op. cit., p. 7.

incluido. La representación, la presentación es, como en el caso del *Urinario*, desaparición, ocultamiento. La representación es la negación del modelo, pues se trata de lo opuesto a la presentación. En todo caso la representación conserva la escala de 1:1: “los paquetes son idénticos a los objetos reales. Ocupan el espacio normal, contrariamente al espacio ideal y virtual ocupado por toda escultura figurativa”.³⁵³ Ha dicho David Bourdon que en las primeras obras de Christo los materiales presentan el mismo grado de realidad que en la vida cotidiana; lo mismo ocurre con el tamaño. No se trata de objetos reconstruidos sino de objetos reales envueltos con materiales reales. Es un objeto artístico construido sin materiales artísticos, en ese sentido el bulto “nos confronta con objetos casi ordinarios del mundo real en un sentido, no hay nada abstracto en los primeros trabajos de Christo: los materiales son usados en una forma completamente materialista, reteniendo su identidad y función normales”³⁵⁴.



Fig. 40. Man Ray. *El Enigma de Isidore Duchase*
(*L'Enigme d'Isidore Ducasse*),

³⁵³ « D'un part, les paquets son identiques aux objets réels. Ils en occupant l'espace normal, contrairement à l'espace idéal et virtuel occupé par tout sculpture figurative ». *Christo and Jean-Claude. Early works 1958-1969*: Köln, Taschen, 2001, p. 36.

³⁵⁴ “(...) confront us as almost ordinary objects of the real world in one sense, there is nothing abstract in Christo's early works: material are used in a completely materialistic way, retaining their normal identity and function”. *Christo and Jeanne-Claude*, Galerie Beyeler, op. cit., p. 7.

Reconstrucción de 1972.

En sus empaques y bultos Christo no disfraza ni distorsiona lo que los objetos son en realidad, como lo hizo el surrealista Man Ray con su bien conocida fotografía, *El Enigma de Isidore Ducasse*. Es un literalista y no un simbolista, “lo que Christo está haciendo es re-contextualizar objetos conocidos, no modificándolos”³⁵⁵. En *El Enigma de Isidore Ducasse* (Fig. 40), obra original de 1920, están presentes los elementos formales esenciales (textil y cuerda) que serán utilizados por Christo, así como la estrategia estética del encubrimiento, que a un tiempo es borradura y señalamiento. Sólo que en esta obra (Fig. 39) hay un elemento adicional que desaparecerá en la reconstrucción de 1972 (Fig. 5). Me refiero al letrero que en tres idiomas (alemán, inglés y francés) advierte: “No molestar”. Esto es una diferencia con el trabajo de encubrimiento de Christo, quien no utiliza otro tipo de mensaje que no sea el que, simbólicamente, en su ir y venir por el textil, va construyendo la sogá. La presencia de este cartel, habiendo un textil que encubre, nos acerca a *Escribe o se borrado*, la obra de Jo Spence que será analizada en el Capítulo 4, en la cual, sobre el cuerpo de un supuesto cadáver, contra la pared, hay un cartel que dice “Escribe o sé borrado”. Existe, sin embargo, una diferencia en lo planteado con relación al cartel en estas obras, pues el cartel en la obra de Man Ray, al parecer, ha sido colocado por quien, en el interior, no desea ser molestado (como se hace en la puerta de la habitación de un hotel), mientras que el cartel en la obra de Jo Spence, como se verá en el Capítulo 4, tendría que haber sido puesto por alguien distinto al que se haya encubierto.

En la *Venus Restaurada* (*Venus Restaurée*) (Fig. 41), de 1936, el encubrimiento resulta parcial ante la falta de tejido, por lo que recae en la pura sogá la función de cubrir y liar. Pareciera que con la sogá se busca interrumpir el proceso de desintegración que ha hecho presa de la escultura. El tema del enigma planteado en estas obras de Man Ray, como parte del encubrimiento, será un rasgo que conservará el trabajo de Christo. La literalidad del trabajo de

³⁵⁵ “What Christo is doing is re-contextualizing known objects, not modifying them”. Lawrence Alloway en: *Christo. Collection on loan from the Rothschild Bank AG*: Zurich, 1982, p. 43.

Christo ocurre sobre todo con las envolturas, .cuando la estrategia artística consiste en el encubrimiento de un solo objeto, ya sea mediante lona o plástico transparente. En el caso de los bultos, donde es una diversidad de objetos la que resulta encubierta, más que de literalidad hablaríamos de enigma, porque la conjunción de estos objetos motiva lecturas ambiguas acerca del contenido.

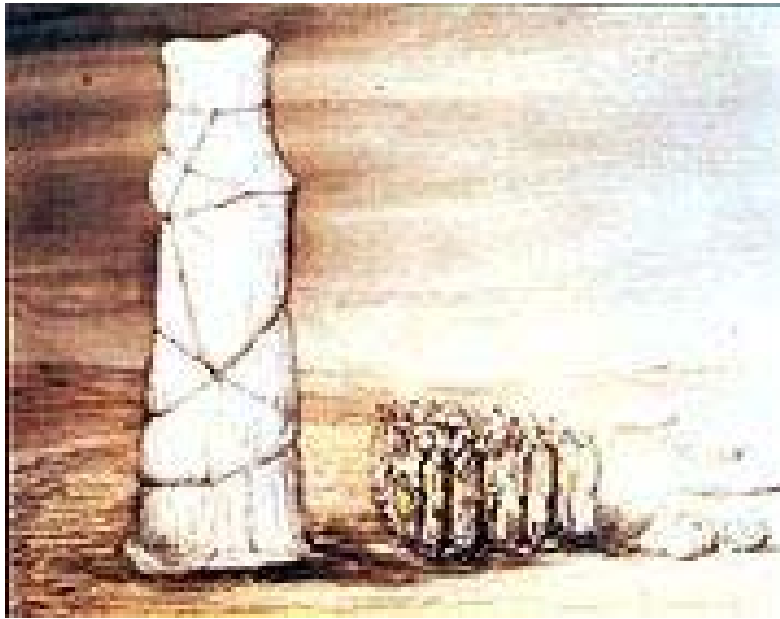


Fig. 41. Man Ray. *Venus Restaurada* (*Venus Restaurée*), 1936,

Entre las influencias de Christo están los constructivistas rusos³⁵⁶ así como el trabajo de los artistas del Nuevo Realismo, pero sobre todo Man Ray y Henri Moore. “Existe una fuerte conexión entre los empaques de Christo y el celebrado dibujo de Henry Moore *Multitud mirando un objeto atado*. En el dibujo, la gente mira hacia arriba una forma vertical monumental cubierta con tela y atada. (...) La forma en la cual Moore aborda los misterios rituales en la cultura tribal es similar al aspecto antropológico de los objetos empacados y envueltos de Christo. La comparación resalta su cualidad fetichista, pero en

³⁵⁶ Dice Burt Chernow que una de las más fuertes influencias de los constructivistas rusos fue el uso de materiales reales y espacios reales. Chernow, Burt, *op. cit.*, p. 51.

Christo se trata de los fetiches de la cultura de consumo contemporáneo. Su utilización de textiles también proporciona una unión con el más reciente pasado: el background socialista del artista³⁵⁷. En *Multitud mirando a un objeto atado* (Fig. 42), a diferencia de en *El Enigma*, está presente la idea de la obra de arte en un entorno abierto, como acontecimiento social. En ese sentido la obra de Moore marca un camino que será seguido por Christo. David Bourdon se pregunta “por qué nadie de los dadaístas o surrealistas, incluyendo a Man Ray, siguió desarrollando las consecuencias del empaquetado, un tema que se presta para toda suerte de giros formales y psicológicos. El mismo Man Ray nunca desarrolló la idea de envoltura como una forma escultural y ‘El Enigma’ permanece único en su obra”³⁵⁸.



³⁵⁷ “A stronger connection exists between Christo’s packages and Henry Moore’s celebrated drawing *Crowd Looking at a Tied-Up Object*. In the drawing, people gaze upward at a monumental vertical form covered and bound in cloth (...) The way in which Moore drew upon the ritual mysteries in tribal culture is similar to the anthropological aspect of Christo’s packages and wrapped objects. The comparison underscores their fetishistic quality, but Christo’s are the fetishes of contemporary consumer culture. His use of textiles also provides a link to the more recent past: the artist’s socialist background”. Donovan, Molly. *Christo and Jeanne Claude in the Vogel Collection*: New York, Harry N. Abrams, Incorporated, p. 20.

³⁵⁸ “(...) why none of the Dadaists or Surrealists, including Man Ray, pursued the implications of packaging, a subject that lends itself to all sorts of formal and psychological twists. Man Ray himself never developed the idea of wrapping as a sculptural form and *The Enigma* remains unique in his oeuvre”. *Christo and Jeanne-Claude*, Galerie Beyeler, op. cit., p. 7.

Fig. 42. Henry Moore. *Multitud mirando a un objeto atado*, 1942.

En la afirmación comentada en el párrafo anterior Mc Donald pone énfasis en la literalidad presente en el trabajo de Christo, la cual se refiere al hecho de que el objeto “desaparezca” del mismo modo que es. He escrito “desaparecer” en vez de “aparecer” porque en algunas de sus obras el objeto desaparece, en tanto es separado de la vista por el tejido que lo envuelve, pero aparece de otra forma, como sugerencia. En realidad el objeto encubierto nunca deja de estar. Desde otro punto de vista el encubrimiento aparece como un procedimiento a través del cual el objeto se convierte en algo abstracto ya que, mediante el encubrimiento, pierde los rasgos que lo hacen único. En el sentido expresado en este párrafo, podría pensarse que la ausencia moderada del objeto particular se convierte en signo de su presencia. Como en el caso del *Urinario*, la presentación del objeto provoca su desaparición.

Volviendo a la afirmación de Mc Donald, en el sentido de que Christo re-contextualiza, sin modificar, los objetos conocidos, no estoy de acuerdo: no re-contextualiza, más bien des-contextualiza el objeto, pues lo que consigue es separarlo del contexto. El objeto así encubierto queda aislado, separado de todo lo demás. Apuntando en la dirección de la idea anterior Alloway dice que Christo “no vuelve los objetos enigmáticos u oníricos, sino que viola nuestra relación operativa con ellos”³⁵⁹. Se trata de objetos que no pueden verse ni tocarse. En el caso de la envoltura de edificios públicos el aislamiento es temporal. En comparación del tiempo empleado en la preparación y la construcción, podría decirse que instantáneo. Si hay re-contextualización ésta ocurriría en el momento posterior al retiro de la cubierta, del telón. Los bultos de Christo pueden ser pensados como puntos suspensivos puestos entre paréntesis en el texto de lo cotidiano. Alteran la semántica del discurso de lo familiar, transformándolo. Aunque, en el caso de los bultos aquí analizados, no han sido destinados para ser abiertos.

³⁵⁹ « L'artiste ne rendre pas les objets énigmatiques ou oniriques, il viole notre rapporte opérationnel à eux ». *Christo and Jean-Claude. Early works, 1958-1969, op. cit.*, p. 57.



Fig. 43. Piero Manzoni. *Mierda del artista (Merda d'artista)*, 1961.

En la obra de Christo hay un manejo de la desaparición a tal grado que ésta es percibida como una aparición punzante. Es lo más opuesto al mago, al ilusionista. Éste hace aparecer o desaparecer los objetos sin dejar rastro, en eso consiste el truco, mientras que Christo, al hacerlos desaparecer, les brinda la oportunidad de aparecer de forma más intensa aún que antes de su intervención. Se trata del juego dialéctico, paradójico, de aparición/desaparición. “Christo parecía ser guiado por una voluntad que buscaba alterar o destruir las apariencias cotidianas. Más que adherirse a la naturaleza convencional de un objeto, él sobrepasaba su predictibilidad. El simple gesto de envolver ponía la identidad de un objeto en duda. La serie de *Inventario* revelaba que un estado revisitado de lo ordinario podría romper las percepciones y despertar sentimientos latentes, que el arte del encierro elevaba lo banal a lo misterioso. Algo muy semejante a lo que, en 1961, haría Piero Manzoni con *Mierda del artista (Merda d'artista)* (Fig. 43), obra en la que un desecho cotidiano es elevado al valor del oro. Esta revaloración de la mierda tiene que ver, sobre todo, con el hecho de se encuentra en el interior de una lata sellada al vacío. La exposición de las palabras, referentes al contenido, choca con la imposibilidad de verlo, a no ser que se utilice un

abrelatas. La exposición de la pobreza innata de un objeto contrastaba con su más trágico estado de cautiverio”³⁶⁰.

En los bultos encuentro, también, la intención de evidenciar una realidad que es puro límite³⁶¹, un espacio que no es el del adentro ni el del afuera, lo que se relaciona con el tema de la frontera, que ha sido señalado antes. Cáscara: el espacio intermedio es nada. No es nada. Y sin embargo lo es: ni interioridad ni exterioridad, sino el espacio residual que hay entre ambas. Ese mundo del intermedio, al que Duchamp llamó infraleve³⁶², y desde donde proyectó y surgió gran parte de su obra, por ejemplo *Rose Sélavy*. En los bultos este espacio tiene un valor equivalente al del interior. Ya he dicho que es una especie de traducción de lo que pasa dentro. Lo que está preso se manifiesta allí, en ese espacio de grosor ínfimo, mediante una escritura³⁶³ especial, hecha de nudos y líneas: escritura red que mantiene cautivo aquello que refiere. En este espacio es donde ocurre lo enigmático. Pero lo enigmático no tiene realidad en sí, sino que, en tanto proyección, viene de otro lugar. En el caso de los bultos se trataría de una fuerza que se proyecta desde el interior. Es en el espacio intermedio donde se da el intercambio.

El objeto, que es un representante de la realidad familiar, ha llegado allí, al otro lado –el interior del bulto–, como resultado de una catástrofe. Lo familiar ha sufrido un trastorno. Se trataría de la interrupción en el devenir cotidiano del objeto o cuerpo puesto en cautiverio. Debido a la tela que encubre, la lona,

³⁶⁰ “Christo seemed to be guided by a will to alter or destroy everyday appearances. Rather than adhering to the uninspiring nature of an object, he overcome its predictability. The simple gesture of wrapping brought the identity of an object into question. The ongoing *Inventory* series revealed that a revisited state of the ordinary could disrupt perceptions and arouse latent feelings, that the art of concealment elevated the banal to the mysterious. The exposure of an object’s innate poverty contrasted with its more tragic state of bondage”. Chernow, Burt, *op. cit.*, p. 54.

³⁶¹ Tema también presente en la obra de Bourgeois que será analizada en la segunda parte de este capítulo.

³⁶² La importancia de este concepto, en relación con el límite y los inter-espacios y la creación, ha sido desarrollada en el Capítulo 1.

³⁶³ Veremos que Brus, en el Capítulo 3, rompe este espacio, pero no de forma simbólica, sino que lo hace abriendo su propia piel.

parecería que se trata de una desaparición teatral. Sería un telón el que, en los bultos, oculta. En ese sentido estaríamos en espera de la función, que es impedida por la sogá porque impide plegar el telón. Se trataría de la función de los objetos y cuerpos atrapados.

2.3 La escritura como manifestación de una interioridad.

Texto, dice Roland Barthes, “quiere decir tejido, pero si hasta aquí se ha tomado este tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo”.³⁶⁴ El tejido (lona, lienzo u otro tipo de textil) y la sogá o cuerda, además del relleno, son los elementos que conforman los bultos. Estos elementos tienen, además del formal, un valor simbólico que me permite interpretar los bultos de Christo en términos de escritura. Además de tratarse de un entramado textil (la tela), el término tejido tiene una connotación anatómica. La piel es un órgano y un tejido. Es una membrana que permite el paso del interior al exterior y, viceversa, de ciertas sustancias. “Friedrich Engels dijo que el tejido hizo al hombre diferente del hombre primitivo... el tejido es como una extensión de nuestra piel”³⁶⁵. David Bourdon considera la envoltura de los bultos como un tipo de piel. “El material de envoltura funciona como un tipo de piel, enfatizando las extremos físicos del objeto”³⁶⁶. En la *Tina* de Beuys, como se ha visto en el Capítulo 1, la pérdida de la piel es indicada por los restos de un sustituto suyo, que aparece regado en el interior de la tina, el esparadrapo. Esta ruptura de la envoltura traería como consecuencia la desintegración de los elementos constitutivos del organismo.

³⁶⁴ Barthes, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural*: México, Siglo XXI, 2007, p. 104.

³⁶⁵ “Friedrich Engels said that fabric (weaving) made man different from primitive man... fabric is almost like an extension of our skin”. Donovan, Molly. *Christo and Jeanne Claude in the Vogel Collection: op. cit.*, p. 20.

³⁶⁶ “The wrapping material functions as a kind of skin, emphasizing the object’s physical extremities”. *Christo and Jeanne-Claude*, Galerie Beyeler, *op. cit.*, p. 8.



Fig. 44. León Ferrari. *Sin título*, 1964. Detalle.

Además de la integradora, en los bultos el tejido tendría la función simbólica de superficie para la escritura, pues al dar vueltas en el trabajo de atado y anudamiento, la cerda dibuja líneas y puntos que podrían tomarse como un tipo de mensaje³⁶⁷. Algo semejante ocurre en *Sin título* (1964) (Fig 44) de León Ferrari, obra en la que, dinámico, el trazo corre por la superficie cruzándose hasta lograr tejer signos que terminan por convertirse en palabras. De modo complementario, en *Sin título* (1972) (Fig. 45) de Mira Schendel, la palabra comparte la superficie con signos semejantes a manchas. Como si se tratase de una hoja de papel desenterrada, hipótesis de lectura del *Bulto 1958*, en la obra de Schendel la palabra podría ser pensada como el signo producto de una existencia soterrada, oculta y reprimida. Se trataría de una escritura que obedece, precisamente, a su impedimento.

³⁶⁷ Esto ya ha sido adelantado más arriba.



Fig. 45. Mira Schendel. *Sin título*, 1972. De la serie objetos gráficos.

El hecho de que la piel, la lona, sea a la vez interior y exterior, nos permite afirmar que la escritura de las cuerdas es, en cierta forma, una manifestación de la interioridad. El tejido separa dos espacios diferentes y opuestos, el interior (desconocido) y el exterior (conocido). La falta de seguridad (porque no es posible mirar dentro), con respecto a lo que está preso en el interior, choca con el mensaje escrito fuera, ya que puede ser visto sin ningún impedimento. El mensaje exterior podría tomarse como una manifestación, es decir, como un conjunto de signos del ser preso en el interior. Podríamos pensar en una especie de equilibrio entre los objetos y cuerpos que están dentro y el mensaje que se escribe por fuera, en el tejido. Algo que resulta de gran importancia para el análisis es que la escritura, aunque exterior, no está fuera del bulto, sino que lo conforma. El mensaje es parte del bulto, y más aún, es parte de la envoltura. Es como si el tejido permitiera una traducción, en términos lingüísticos, de una práctica corporal encubierta. Paradójicamente, esta escritura funcionaría también como envoltura, pues contiene y aprisiona. Esta paradoja va de la mano de una ambigüedad de la escritura: aunque la soga es atada y anudada por fuera, es posible leer en los signos que conforma lo que pasa en el interior. Está fuera del interior, pero no separada, no aparte. En la obra de Christo hay envoltorios donde se sabe lo que está dentro, debido a que la envoltura dibuja el contorno del objeto, y hay envoltorios hechos con plástico transparente,

donde la forma del objeto está no sólo insinuada, sino que el objeto mismo queda expuesto a la mirada desde el exterior³⁶⁸. Pero, en los bultos, Christo ha buscado provocar la confusión y el enigma.

Si tomamos los signos escritos por la cuerda en las ataduras como producto del interior, podría pensarse en un cuerpo inmovilizado que se moviliza mediante la escritura. En los bultos le correspondería a la cuerda una función discursiva. Es ella la que alude a los cuerpos, en tanto resalta sus contornos por presión; ella, en cierta forma, los dice. En ella los cuerpos cautivos se escriben. “Aunque esté completamente disfrazado, la realidad física del objeto continúa manifestando su presencia desde el interior”³⁶⁹. La forma sin morada activa la superficie poniendo en funcionamiento un juego dialéctico de interior y exterior. La envoltura altera los contornos del objeto contenido que, a su vez, da forma a la piel externa. Sin importar qué tan disfrazado se encuentre, la realidad física del objeto continúa manifestando su presencia desde el interior. No sólo hay una manifestación de la realidad física; los signos formados por la cuerda constituirían una manifestación simbólica del objeto cautivo.

Christo no sólo encubre. También enreda, ata, anuda. Lo que nos lleva a alimentar la sospecha, como ha anotado antes, de que los objetos inanimados se han animado en virtud del encierro. ¿Es que los objetos se han animado o es que se trata de cuerpos vivos? Lo que está allí no desea estar allí, más bien quisiera escapar. A un cuerpo sin vida no es preciso atarlo; se le pasa una cuerda sólo a aquello que tiene movimiento, buscando inmovilizarlo. En su trabajo está presente la sospecha de vida en objetos que, aparentemente, carecen de ella. Muestra una amenaza donde pareciera que no la hay.

³⁶⁸ En *Retrato envuelto de Judith Lieb 1969* (*Wrapped Portrait of Judith Lieb 1969*) se ve, cautivo en el interior, el retrato de una mujer. En los *Bultos 1958 y 1960*, y por lo general en las obras que corresponden a la serie *Empaques* (*Packages*), resulta imposible reconocer lo que hay en el interior.

³⁶⁹ “No matter how thoroughly disguised, the physical reality of the contained object continues to make its presence felt from within, the indwelling form activating the constricting surface”. *Christo and Jeanne-Claude*, Galerie Beyeler, *op. cit.*, p. 8.

2.4 Bulto 1958: La escritura de la vida desde la muerte.



Fig. 46. Christo, *Bulto 1958 (Package 1958)*, 1958.

El tema de la muerte está presente en los bultos: “el empaquetamiento puede connotar (...) muerte”³⁷⁰. Esto ocurre particularmente en el *Bulto 1958 (Package 1958)* (Fig. 46). Si el empaquetamiento industrial tiene como objetivo ser atractivo, informativo, y fácil de almacenar, la obra de Christo se sustrae a tal aspiración, pues sus bultos son “improvisados más que diseñados, oscuros en vez de informativos, y hechos a mano más que producidos en serie”³⁷¹. En el caso de las obras correspondientes al año 1958³⁷² la oscuridad es un rasgo distintivo, aunque desaparecerá muy pronto, sobre todo por su relación con los

³⁷⁰ “Wrapping can connote (...) death”. *Christo and Jeanne-Claude*, Galerie Beyeler. *Ibid.*, p. 7.

³⁷¹ “(...) improvised rather than designed, obscure rather than informative, and handmade rather than mass produced”. *Christo and Jeanne-Claude*, Galerie Beyeler. *Ibidem*.

³⁷² Queda incluido en este conjunto de trabajo *Inventario* y parte de los *Empaques*.

artistas del Nuevo Realismo, y en particular por la influencia que Pierre Restany³⁷³ tuvo en el derrotero de su trabajo.

¿Qué es lo que se ve en el *Bulto 1958*? Si nos atenemos a la exigencia de la mirada tautológica³⁷⁴, que Didi-Huberman atribuye al hombre del rencor, hay: una lona negra con la que se ha envuelto un conjunto de objetos desconocidos. Una cuerda, anudándose, atándose, pasa alrededor del bulto en una y otra dirección, consiguiendo inmovilizar y afianzar el contenido. Los volúmenes proyectados por la tensión de la cuerda, entre los espacios intermedios, dan cuenta de un contenido irregular. Se trata de un bulto. Lo que vemos “no vale a nuestros ojos sino porque nos mira. Es ineluctable por tanto la escisión que separa en nosotros lo que vemos de lo que nos mira. Se necesitaría volver a salir de esta paradoja donde el acto de ver no se despliega más que al abrirse en dos”³⁷⁵. Didi-Huberman aborda el análisis de la tumba en relación con el temor y la mirada. La confrontación con la tumba desencadenaría lo que ha llamado la mirada del “hombre tautológico”, que consistiría en la construcción de una mirada elemental, donde la ambigüedad queda desterrada. La mirada tautológica evitaría alcanzar el objeto y volvería sobre sí misma, sin alcanzar nunca el blanco porque su contenido es atroz. El diálogo que podría suscitar el espacio vacío de la tumba, el reconocimiento de lo que somos –somos cadáveres, sólo es cuestión de tiempo–, lleva al hombre a negarse a ver ese

³⁷³ Restany recomendó el uso de materiales reales –la materia de la sociedad contemporánea, industrial, urbana–, así como la mínima intervención artística, y Christo le hizo caso. Restany expresó una preferencia por obras como los readymades de Duchamp, donde la mano del artista permanecía virtualmente invisible Chernow, Burt, *op. cit.*, p. 88.

³⁷⁴ Con base en el planteamiento nietzscheano desarrollado en *Genealogía de la moral*, que opone el hombre jovial (el guerrero) al hombre del rencor (el sacerdote), Didi-Huberman teoriza sobre la mirada dialéctica, que correspondería al primero, en oposición a la mirada tautológica, que corresponde al segundo. “(...) el hombre de la tautología (...) pretenderá eliminar toda la construcción temporal ficcional, querrá descansar en el tiempo presente de su experiencia de lo visible. Pretenderá eliminar toda imagen (...) querrá no descansar sino en lo que él ve, absolutamente, específicamente”. « (...) l’homme de la tautologie (...) Il prétendra éliminer toute construction temporelle fictive, il voudra en rester au temps présent de son expérience du visible. Il prétendra éliminer toute image (...) il voudra n’en rester qu’à ce qu’il voit, absolument, spécifiquement. ». Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons...* *op. cit.*, p. 27.

³⁷⁵ « Ce que nous voyons ne vaut –ne vit– à nos yeux que par ce qui nous regarde. Inéluctable est pourtant la scission qui sépare en nous ce que nous voyons d’avec ce qui nous regarde. Il faudrait donc repartir de ce paradoxe où l’acte de voir ne se déploie qu’à s’ouvrir en deux ». Didi-Huberman, Georges. *Ibid.*, p. 9.

más allá. La mirada tautológica, entonces, puede entenderse como una reducción de la mirada, que es articulación –lo mirado y lo que nos mira–, a la sola dimensión de lo mirado.

Dice Chernow que Christo empezó su trabajo de envoltura en junio de 1958, con una pequeña lata de pintura vacía que “envolvió con lienzo empapado en resina, lo ató con dos vueltas, y lo cubrió con el mismo barniz y lo oscureció con pintura café y negra para automóviles que había usado con las envolturas. Ese gesto instintivo transformaba lo mundano en algo misterioso. No sólo había liberado al envase de su función, sino, para su satisfacción algo significativo permanecía equívoco, inefable³⁷⁶. Un rasgo distintivo de la obra de esta época es el oscurecimiento con pintura automotriz y el acabado terroso, como si se tratara de bultos que acaban de ser desenterrados. El objeto así velado, apunta Chernow, “ya no pertenecía más al reino de las cosas reales; había sido convertido en una apariencia de la realidad privada de derechos”³⁷⁷.

Por el contrario, mirando el empaque a contrapelo, con una mirada dialéctica³⁷⁸ -opuesta a la mirada tautológica, es decir una mirada que incorpora la doble dimensión, de lo mirado y lo que nos mira- nos preguntamos: ¿qué es lo que nos mira desde allí, no desde la superficie, sino desde el interior desconocido? Porque una parte del viviente, como afirma Mauron, el muerto se la ha llevado a la tumba: “en el marco de su nuevo cambio, el ausente puede devenir destinatario, incluso interlocutor. No deja al viviente tranquilo, vuelve, a veces como un remordimiento, otras, como un recuerdo reprimido”³⁷⁹. En otras

³⁷⁶ Chernow, Burt, *op. cit.*, p. 50.

³⁷⁷ “(..) no longer belonged to the realm of real things; it had been converted into a disenfranchised semblance of reality”. Chernow, Burt. *Ibidem*.

³⁷⁸ “También existe ambigüedad, ambivalencia, en el propio acto de ver. Didi-Huberman nos pide partir de esa paradoja ‘en la que el acto de ver sólo se despliega al abrirse en dos –lo que vemos, pero también lo que nos mira-’. Para ilustrarlo elige como ejemplo dos habituales –y a menudo excluyentes- tipos de mirada: la mirada tautológica a la que contraponen la del hombre de creencia”. Fernández Polanco, Aurora (Ed.). *La distancia y la huella*: Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2001, p. 14.

³⁷⁹ « Dans le cadre de ce nouvel échange, l'absent peut devenir destinataire, voire interlocuteur. Il ne laisse pas le vivant tranquille, il revient, quelquefois comme un remords, quelquefois

palabras, ¿En qué forma nos acecha lo que está aprisionado allí? ¿Es que nos acecha? ¿Qué verdad tiene qué decirnos lo que, como escritura, se proyecta en el tejido? Lo que está dentro del envoltorio no sólo ha sido cubierto, también ha sido anudado, contenido. El contenido del texto escrito en la envoltura está dentro del bulto.

El misterio que encierra este bulto, el aire de crimen que lo envuelve, hace que la mirada se torne en partícula metálica³⁸⁰; como si el fardo fuera un imán, resulta imposible dejar de mirarlo. Se trata de la fascinación que experimentamos frente a la muerte. Esto ocurre en el exterior: la mirada se quiere mano, quisiera descubrir, desanudar. Revelar el misterio, resolverlo. El ojo quisiera ser garra para desgarrar. Pero la desgarradura vendrá del otro lado, desde el interior.

Debido al color, así como a la utilización de otros productos aplicados en el textil, está presente en el *Bulto 1958* el simbolismo de un cadáver amenazante. Se trataría de un cadáver al que es necesario mantener liado porque, en realidad -o porque, todavía- no está muerto. Un cadáver que podría recuperar la vida, o que aún no la ha perdido del todo. Idea que aparece también en el Capítulo 4, en *Escribe o se borrado* de Jo Spence. Por el contrario, en el análisis del *Bulto 1960*, está presente la lectura de un cuerpo con vida encerrado en su interior.

A consecuencia de la doble fuerza representada, a) por el anudamiento, y b) por el entierro, los cuerpos³⁸¹ aprisionados bien podrían haber experimentado una metamorfosis, una reorganización que les permitiera adaptarse al espacio

comme un souvenir refoulé ». Mauron, Pierre et de Ribapierre, Claire. *Le corps évanoui... op. cit.*, p. 17.

³⁸⁰ En el siguiente, Capítulo 3, veremos que la mirada de Günter Brus actúa, metafóricamente, como un bisturí.

³⁸¹ Me refiero al término en plural porque las protuberancias del *Bulto 1958* implicarían la existencia de más de un cuerpo, a diferencia de los bultos de mujeres envueltas, donde hay un solo cuerpo. Estas obras son analizadas en el siguiente apartado, titulado "*Bulto 1960: las palabras que respiran bajo la superficie*".

del encierro, a la carencia de luz y aire, pues “el muerto desaparece de la vida, deja de estar presente en el tiempo y el espacio. Su cuerpo se transforma”³⁸². Tal transformación daría como resultado cuerpos monstruosos, lo que agudizaría la amenaza presente en el bulto. La fuerza proveniente desde el interior, evidenciada por los volúmenes que resaltan entre las cuerdas, más que disminuir se habría multiplicado. La intervención de Christo sobre el objeto común y corriente lo convierte en una amenaza siniestra porque lo desplaza del reino de la luz, de lo visible, al de la oscuridad, de lo imposible de ser visto. “Los objetos cubiertos de Christo tomaron muchas apariencias (...) presencias fantasmales veladas, apariciones trágicas, objetos atados y amordazados, entidades desconocidas, atormentadas. Mientras que las envolturas externas protegían el contenido sumergido, también creaban separaciones intimidantes”³⁸³. Se trataría de un desplazamiento, en términos psicoanalíticos, del consciente al inconsciente. El objeto común retorna como un objeto fantasma para atormentarnos. Ni el encierro ni el entierro, acciones asociadas a la estrategia de la represión, habrían conseguido acabar con los cuerpos, y más que con los cuerpos, con el deseo de liberación de los cuerpos. La amenaza sería mayor: los cuerpos, desconocidos ahora por la mutación experimentada, podrían resultar aterradores. “En el sótano se mueven seres más lentos, menos vivos, más misteriosos. (...) En el sótano, incluso para un ser más valiente que el hombre evocado por Jung, la ‘racionalización’ es menos rápida y menos clara; no es nunca *definitiva* (...) En el sótano las tinieblas subsisten noche y día. Incluso con su palmatoria en la mano, el hombre ve en el sótano cómo danzan las sombras sobre el negro muro”³⁸⁴. Podríamos asociar lo que está dentro de los bultos de Christo con lo que hay en el sótano junguiano. Dentro del bulto se encontrarían, en pleno movimiento, seres más lentos y menos vivos, seres más misteriosos, que los que habitan el

³⁸² « Le mort disparaît a la vie, cesse d’être présente dans le temps et dans l’espace. Son corps se transforme ». Mauron, Véronique et de Ribaupierre, Claire, *op. cit.*, 21.

³⁸³ “Christo’s draped objects took on many guises (...) veiled phantom presences, tragic apparitions, bound and gagged objects, or tantalizing, unknown entities. While the outer coverings protected the submerged contents, they also created intimidating separations”. Chernow, Burt, *op. cit.*, p. 80.

³⁸⁴ Bachelard, Gaston. *La poética del espacio...* *op. cit.*, p. 49.

exterior. La idea de oscuridad total, dentro del bulto, está presente. El miedo a que se refiere Jung tendría que ver, precisamente, con la incapacidad para ver, lo que desencadena la imaginación. Los elementos en juego en este espacio serían: el encierro, el hecho de que esté bajo el nivel de la tierra, la oscuridad y el miedo.

El *Bulto 1958* tiene una deuda formal con su anterior trabajo, *Inventario*. Allí Christo experimentaba con pátinas volcánicas desgastadas: Cada superficie de papel había sido arrugada, después cubierta con capas de pegamento y resina. Otras hojas de papel eran presionadas contra áreas pegajosas y levantadas para crear varias texturas. Finalmente, barniz, arena, pigmento de tonos tierra y, en algunos casos, hilo o piezas de periódicos desgastados se convertían en parte de la piel endurecida del sobre. “Estas insólitas superficies arrugadas le proporcionaron el ímpetu para definir sus mundo privado”³⁸⁵. Ya que, simbólicamente, el bulto ha estado enterrado en la tierra, entonces se impondría una lectura de ilegibilidades. Aquí está presente la idea de un doble encierro. El primero corresponde al que ha experimentado el cuerpo dentro del bulto; el segundo es el del bulto bajo la tierra. Parecería casi una lectura imposible, pues el ocultamiento de los enunciados, de las palabras –de la mano que las escribe y la boca que las dice– buscaría la destrucción de toda huella. Entierro/envoltura de cuerpos y palabra. Porque hay una fuerza contenida se halla presente la sensación de peso³⁸⁶. No el peso del objeto mirado, sino del que no es permitido mirar, el objeto tabú. El propio Christo ha hablado de la sensación de tristeza presente en este trabajo: “La obra tenía mucho que ver con esa dimensión de tristeza. Había un tipo de ‘miserabilismo’. Miserable también significa ‘pobreza’ en francés”³⁸⁷. Se trataría de la carencia de cuerpo y

³⁸⁵ “These unlikely crinkled surfaces, along with a handful of textual canvases, provided the impetus for Christo to define his private world”. Chernow, Burt, *op. cit.*

³⁸⁶ Sobre el peso del objeto encubierto ya he hablado en la primera sección del capítulo.

³⁸⁷ “The work had a lot to do with that sad dimension. There was a kind of ‘miserablism’. Misérable also means ‘poverty’ in French”. Chernow, Burt. *Ibid.*, p. 51.

palabra. Enterrar las palabras tendría el simbolismo de la borradura. Enterrar las palabras sería como borrarlas³⁸⁸.

2.5 Palabras enterradas y el fantasma inverso.

Al ver el *Bulto 1958* pienso en una imagen recurrente en el cine negro: el cadáver metido en un costal, liado, que es transportado fuera de la ciudad para ser enterrado. El encubrimiento aparece como una especie de mortaja, una prenda mortuoria que oculta al otro. Tal ocultamiento implica ya el tránsito hacia el otro mundo, hacia el no-mundo. Ariès recuerda que sepultura significa también encubrimiento: “Cuando el cuerpo se depositaba en un sarcófago o cofre de piedra, era simplemente sepultado, es decir, envuelto en un paño o sudario”³⁸⁹. El cadáver, si está en movimiento, es porque otro lo lleva. Por sí mismo es incapaz de hacerlo. Su tránsito es de un mundo a otro, no ya en éste, el mundo del devenir. Esta idea del cuerpo estático sería puesta en duda por Christo en los bultos. A través de ellos nos viene la sospecha de la muerte no como fin, sino como suspensión, como existencia en retardo, utilizando términos duchampianos.

La rigidez del cadáver, simbólicamente aprisionado en el *Bulto 1958*, aparece como un rasgo paradójico; si no es de este modo, entonces para qué tanta cuerda, tantos nudos, tanta tierra.

Sabemos que el cadáver ya no transcurre. Mientras que la vida es transcurso, él se ha quedado detenido. Ya no recuerda, pero nos hace recordar que su destino es el nuestro. Por eso hay que ponerlo fuera de la vista, hay que borrarlo. Atenta contra nuestra vida al recordarnos que es finita. Detenta un

³⁸⁸ En el Capítulo 4 veremos que la borradura, en la obra de Jo Spence, simboliza un tipo de muerte. El entierro de las palabras, en la obra de Christo, sería una analogía del entierro del cuerpo.

³⁸⁹ Ariès, Philippe. *El hombre ante la muerte*: Madrid, Cátedra, 1999, p. 176.

valor negativo; pero, también, uno positivo. Ayuda al incremento de la conciencia al mostrarnos lo contingente.

“¡Qué costumbre tan salvaje esta de enterrar a los muertos! ¡De matarlos, de aniquilarlos, de borrarlos de la faz de la tierra! Es tratarlos alevosamente, es negarles la posibilidad de revivir.

(...)

Por eso me sobrecoge el entierro. Aseguran las tapas de la caja, la introducen, le ponen lajas encima, y luego tierra, tras, tras, paletada tras paletada, terrones, polvo, piedras, apisonando, amacizando, ahí te quedas, de aquí ya no sales”.³⁹⁰

Como Christo, en este poema Sabines da cuenta de la necesidad de separar al muerto de la vista, así como de la violencia con que es tratado, del dispositivo que lo arranca del mundo del vivo, del mudo temor de que vuelva. ¿Por qué se siente al cadáver como algo amenazante? Y si asociamos el cadáver a la palabra ¿por qué la aparición de la palabra se entiende como una amenaza? En el *Bulto 1958*, como lo he dicho más arriba, podríamos pensar que, dentro, hay un cadáver. También he hablado de la hipótesis en el sentido de que, mediante la estrategia estética consistente en encubrir y atar, se le brindaría vida a los objetos carentes de ella. Si dentro del bulto hay un cadáver, como se ha insinuado, entonces el dispositivo del bulto le conferiría una vida nueva. Era debido a su amenaza que el cuerpo, un cuerpo vivo, había sido envuelto e inmovilizado. Tal amenaza se habría incrementado con la nueva vida brindada al cuerpo que había sido tratado como cadáver. Por otro lado, se ha avanzado en la idea de que hay una equivalencia entre el contenido del *Bulto 1958* y el mensaje escrito en la superficie exterior del tejido; incluso he

³⁹⁰ Sabines, Jaime. *Recuento de poemas*: México, Joaquín Mortiz, 1999, p. 188.

propuesto la conclusión de que el texto es una traducción de lo que pasa dentro, y que el contenido (significado) del texto es el contenido del bulto.

De acuerdo al punto desarrollado arriba, ahora pasemos a la respuesta de la segunda pregunta (¿Por qué la aparición de la palabra se siente como una amenaza?): la aparición de la palabra se entendería como algo amenazante porque implicaría la aparición del cuerpo, un cuerpo siniestro. En este sentido, podríamos pensar en dos tipos de palabra. Por un lado la palabra escrita, que aparece como un conjunto de símbolos en la superficie del bulto: signos conformados por el cruce y anudamiento de la cuerda. La letra manuscrita consiste en un trazo que, cual si fuera una cuerda, se extiende y vuelve sobre sí mismo para poder avanzar en su trabajo de escritura. Esta escritura, que correspondería al intento de refrenar lo encerrado y oculto, lo reprimido, pondría de manifiesto otro componente de ella misma: la protuberancia que habla de lo oculto, de su deseo por escapar. Parece que la escritura de la cuerda en la lona está animada, en realidad, por aquello que busca aquietar, encubrir. Éste sería el segundo tipo de palabra, que llamaré la *palabra/cuerpo*³⁹¹, encerrada en el bulto. Desde ahora debe entenderse que, en el marco de esta investigación, me refiero no a la palabra tradicional (un signo convencional escrito por el cuerpo, que se escribe fuera del cuerpo), sino a una palabra simbólica que formaría parte del cuerpo, un signo que resulta indispensable en el proceso de reconstrucción de un cuerpo caído, desaparecido, confiscado.

El cadáver es la metáfora de la puerta que se abrió y a través de la cual desapareció el vivo, el que era como nosotros. Con la velación del cadáver, con su envoltura, con el entierro, se buscaría cerrar esa puerta, conjurar la amenaza. No nos asusta el cadáver, sino la puerta por donde se ha marchado, por donde está marchándose, como si por allí también pudiésemos perdernos nosotros. A través de los bultos Christo pondría en evidencia la corruptibilidad

³⁹¹ Este punto será desarrollado en el Capítulo 3 y, sobre todo, en el Capítulo 4. Una de las tesis desarrolladas en esta investigación es que no habría diferencia entre la palabra y el cuerpo, tema que será desarrollado en profundidad en el Capítulo 4.

de los objetos mundanos, su calidad de objetos muertos. Por otro lado, bultos como el 1958 y el 1960 nos enfrentan con la posibilidad de que nuestros propios objetos, y tal vez nosotros mismos, pudiéramos ser elegidos para habitar ese interior siniestro, permitido por la lona y la cuerda. “El arte que toma en cuenta la revelación de la muerte es un arte justo. La injusticia que comete todo arte placentero y en especial el de puro entretenimiento va contra los muertos, contra el dolor acumulado y sin palabra”.³⁹² El tema del dolor, como se dijo en relación a la obra de Beuys, tendría una doble dimensión. Por un lado sería el resultado del enfrentamiento, que viene con el nacimiento, del ser humano con el mundo material, ese shock que Beuys considera una herida. Por otro lado, sería el producto del choque del ser humano con el poder político de la institución. La guerra constituiría el máximo despliegue de violencia, que trae como resultado una cantidad enorme de cuerpos mutilados y muertos. En ese sentido el trabajo estético de Christo es justo, crítico y revelador.

“Después de los ritos funerarios ligados a la preparación del cuerpo muerto, el esmero, el vestido, la velación fúnebre, los rezos, la procesión al cementerio, el cuerpo es depositado en una tumba. El rito de sepultura es acompañado de palabras, de fórmulas, de letanías, de lecturas, de gestos, de imágenes que permiten la separación, prolongando la presencia de la muerte. Alejan la idea de nulidad y ofrecen la esperanza de un ‘después de la muerte’. Existen más formas de rituales funerarios, diferentes aprehensiones del cuerpo desaparecido: ciertas sociedades y ciertos individuos buscan alejar el cadáver, magnificarlo mediante el olvido, otros cultivan una memoria viva, una proximidad con el desaparecido bajo la forma de cultos, de poemas, de relatos, de rezos”³⁹³. La palabra cumple una función esencial, al buscar “separar”, haciendo patente la presencia de la muerte.

³⁹² Adorno, Theodor W. *Teoría estética*: Madrid, Taurus, 1986, p. 60.

³⁹³ « Après les rites funéraires liés à la préparation du corps mort, les soins, l'habillage, la veillée funèbre, les prières, la procession vers le cimetière, le corps est déposé dans un tombeau. Le rite de l'ensevelissement est accompagné de mots, de formules, de litanies, de lectures, de gestes, d'images qui permettent la séparation, tout en prolongeant la présence du mort. Ils éloignent l'idée du néant et offrent l'espoir d'un « après-mourir ». Il existe plusieurs formes de rituels funéraires, différentes appréhensions du corps disparu : certaines sociétés et certains individus cherchent à éloigner le cadavre, le magnifier pour l'oublier, certains cultivent

Hay una estrecha relación entre la muerte y la palabra. La palabra acompaña al cuerpo en el descenso, abriendo la tierra hacia otro espacio (abriendo el espacio fáctico al espacio imaginario de la muerte). La creación de este nuevo espacio, mediante el uso de la palabra, estaría en contra de la idea de nulidad. En virtud del ritual funerario (del que la palabra forma una parte imprescindible) el espacio de la muerte, donde ahora se encuentra la parte viva del cuerpo muerto (la parte animada de la carne muerta) no es el espacio de la nulidad, de la nada. Se trataría más bien de un espacio donde, todavía, hay vida. Esta “aprehensión del cuerpo desaparecido”, lograda mediante la palabra, buscaría retener algo de su vida, conservarlo para un diálogo “después de la muerte”. De este modo la muerte, trabajada por la palabra, se opondría al espacio de la ausencia total. Hay un doble movimiento: por un lado está la caída del cuerpo sin vida; por el otro, tendríamos la elevación del cuerpo lograda mediante la palabra, la recuperación, que buscaría situar el cuerpo en un espacio intermedio. La pala abre un espacio, el espacio concreto, entre la tierra; la palabra abre otro espacio, el espacio imaginario de la muerte, donde aún puede haber diálogo y encuentro con el muerto mediante distintos rituales. De tal forma, en el *Bulto 1958* la palabra cumpliría la función de mantener en existencia, en vida, el cuerpo sin vida. Tal suspensión es lo que garantizaría su retorno, la posibilidad de volver. Hay otro lugar donde la palabra acompaña al muerto. En la lápida se encuentra una indicación que mantiene la presencia del ausente.

Implícito en la tumba está un vacío que nos cuestiona, empujándonos al diálogo y que nos pide dar cuenta de él, que es lo mismo que dar cuenta de nosotros, los que no estamos allí. A este orificio metafórico que comunica dos mundos, se le responde con el foso en la tierra donde sepultamos al cadáver, una abertura sobre la que sí podemos tener control. Con el entierro se buscaría clausurar simbólicamente el otro orificio. La envoltura, que ostenta el simbolismo del entierro, intentaría bloquear el paso, mantener el contenido en

une mémoire vivante, une proximité avec le disparu sous la forme de cultes, de poèmes, de récits, de prières ». Mauron, Pierre et de Ribaupierre, Claire. *Le corps évanoui... op. cit.*, p. 29.

el otro mundo, como si estar envuelto y atado fuera análogo a estar bajo tierra. En el *Bulto 1958* al muerto que habita el interior pueden verse los latidos: la actividad de su corazón provoca un movimiento monstruoso, refrenado por el tejido. Ese movimiento da vida a la palabra.

De poner atención a la consideración de Michel De Certeau, en el sentido de que la muerte es una “verdad interna”³⁹⁴, y a la afirmación de Julia Kristeva, de que “la verdad absoluta de este mundo es la muerte”³⁹⁵, entonces encontraríamos en los bultos de Christo un intercambio en la ubicación de los espacios interior y exterior: la verdad se hallaría en el interior, en el cadáver – oculta, enmudecida, inmóvil-, pero deseoso de moverse y hacerse palabra, de hacerse cuerpo; en tanto lo que es exterior al envoltorio, el vivo, estaría cercano a la mentira (así como el aprisionado está cercano a la verdad). Sólo así puede entenderse el estupor, el deseo, el espanto ante el bulto. Se buscaría tocar la nada para, en el contacto, ser algo.

En el *Bulto 1958* puede encontrarse el simbolismo del cadáver y, también, del fantasma. La palabra bulto tiene, en México, dos acepciones. La primera se refiere a fardo, envoltorio. La otra, de uso en el ámbito rural, alude a la aparición del muerto, al espectro. Se dice “pasó un bulto” o “vi un bulto” para dar a entender que a alguien se le ha aparecido un muerto. Al muerto sólo le resta aparecer: aparece y desaparece, como el fantasma, pero no es un fantasma. Dice Mieke Bal que “la transfiguración, incluyendo su complicidad con la muerte, no es ajena a lo que Georges Bataille llamó alteración. Según la versión de Krauss, este concepto abarca dos lógicas totalmente diferentes. La primera lógica es la de la descomposición, el desdibujamiento de las fronteras a través de la tendencia de la materia a deteriorarse. El segundo es lo que hoy

³⁹⁴ « (...) cet autre est vérité interne : la mort ». De Certeau, Michel. *Histoire et psychanalyse*: Paris, Gallimard, 1987, p. 156. De Certeau se refiere a la forma en que inicia Foucault El nacimiento de la clínica (Foucault, Michel. *El nacimiento de la clínica*: México, Siglo XXI, 2004): “Este libro trata del espacio, del lenguaje y de la muerte?” De Certeau encuentra que en la obra de Foucault, tanto el lenguaje como la epistemología, reenvían al tema de la muerte, que aparece como inicio y condición del conocimiento.

³⁹⁵ Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*: México, Siglo XXI, 2006, p. 10.

llamaríamos el devenir otro del ser, la lógica de la distinción radical. Las dos se encuentran allí donde la muerte descompone el cuerpo y transforma al sujeto previo en un alma, fantasma o espíritu³⁹⁶. El bulto es informe, carece de forma, pues el contenido es variable. En México el bulto es indescriptible. La idea que se tiene en occidente del fantasma lo representa como una figura definida. “El fantasma nace de la imagen, su cuerpo es imagen, imagen *semejante*. Puesto que hay fantasma, la cosa, el sujeto, el referente debe haber existido: la sombra no viene de nada, ella es engendrada. El fantasma necesita el reconocimiento. Sin nombre, sin rostro, no existe³⁹⁷. El bulto no tiene nombre, ni rostro: resulta espantoso porque existe sin existir. Sin embargo, a causa de la escritura presente en el atado, en los bultos de Christo lo inexplicable, lo inefable, se hace presente de forma ambigua. La envoltura se convierte en superficie de escritura construida por un deseo y una fuerza que se manifiestan, a un tiempo, desde el interior y el exterior.

A este tipo de fantasma, que difiere de la tradicional imagen que aparece, lo llamaré el *fantasma inverso*, un cuerpo cuya imagen desaparece sin que él deje de estar presente. En una escena del cuento *El Horla*³⁹⁸ Maupassant, que trata sobre la aparición de un monstruo invisible -pero no por ello menos peligroso y real-, el personaje principal se mira al espejo para descubrir, con espanto, que su reflejo ya no existe. Su cuerpo especular ha desaparecido: devorado por el monstruo. Podríamos tomar como modelo este monstruo que se alimenta del

³⁹⁶ Bal, Mieke, “Invocar a Bernini”, en: *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*. Catálogo Exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, Aldeasa, 1999, p. 78. Bal, Mieke *Una casa para el sueño de la razón (ensayo sobre Bourgeois)*: Murcia, Cendeac, 2006.

³⁹⁷ « Le fantôme naît de l'image, son corps est image, image *ressemblante*. Pour qu'il y ait fantôme, la chose, le sujet, le référent doivent avoir existé : l'ombre ne vient pas de rien, elle est engendrée. Le fantôme nécessite la reconnaissance. Sans nom, sans visage, il n'existe pas ». Mauron, Véronique et de Ribapierre, Claire, *op. cit.*, 55.

³⁹⁸ “Me levanté con las manos extendidas y volviéndome con tanta rapidez, que estuve a punto de caerme. ¿Y qué? ... Se veía como en pleno día, y no me vi en mi espejo... ¡Estaba vacío, claro, profundo, lleno de luz! Mi imagen no aparecía en él... ¡y yo estaba enfrente! Veía el gran cristal límpido de arriba abajo. Y miraba aquello con ojos enloquecidos; y no me atrevía a avanzar, no me atrevía a hacer un movimiento, aunque sintiendo perfectamente que él estaba allí, pero que se me escaparía de nuevo, él, cuyo cuerpo imperceptible había devorado mi reflejo”. De Maupassant, Guy. *El Horla y otros cuentos fantásticos*: Madrid, Alianza Editorial, 2002, 148.

cuerpo reflejado (cuerpo simbólico o cuerpo imagen), para pensar en la estrategia política moderna que ha tenido como uno de sus objetivos principales la desaparición del cuerpo. Se trataría de un cuerpo que, estando presente, una de sus imágenes ha desaparecido. Lo que planteo aquí, como veremos en el análisis del filme de Buñuel que aparece más abajo, es que el poder disciplinario, en el enfrentamiento con el cuerpo del individuo, lo somete a un análisis de proyecciones o imágenes, que administra a su antojo. La denuncia de tal estrategia estaría presente en los bultos de Christo.

Ver un cuerpo que no está ubica al observador en el reino del misterio y el terror. El fenómeno, conocido como la aparición del fantasma³⁹⁹, confronta al observador con una lógica sobrenatural, caracterizada por lo inexplicable e ilógico. “El fantasma aporta una modificación en los términos del intercambio entre los muertos y los vivos; trastorna el orden del mundo, separa lo animado de lo inanimado”⁴⁰⁰. Igual, o tal vez más aterradora, más desconcertante que la del fantasma, sea la experiencia contraria: que el observador resulte incapaz de ver un cuerpo que *sí* está, un cuerpo tangible, en ese sentido opuesto al fantasma. A este caso le llamaré del *fantasma inverso*. A diferencia del primer caso se trataría de un cuerpo que posee una imagen y se encuentra fundido con ella. La paradoja que encierra esta otra lógica, al parecer sobrenatural, es que, a pesar de verlo y tocarlo, resulte imposible percibirlo. La relación entre cuerpo e imagen, en este caso, es sincrónica. No se trata de la pura imagen separada del cuerpo, como en el caso del fantasma, ni de lo opuesto, un cuerpo desprovisto de imagen. Sino de una sana y natural interrelación de éste y aquélla. En el caso del *fantasma inverso*, aunque los sentidos sean capaces de entrar en contacto con el cuerpo –como ocurre en la escena que se analizará a continuación, donde los padres de la niña desaparecida la perciben

³⁹⁹ El fenómeno del fantasma, de índole metafísica, puede situarse históricamente en el mundo premoderno. Se trata, pues, de un fenómeno asociado a la religión. La muerte de Dios, anunciada por Nietzsche será también la muerte de este fenómeno, aunque perviva aisladamente. La modernidad, caracterizada por el despliegue industrial, la ley que vela por la propiedad privada y el poder disciplinario provocará otro tipo de hecho fantasmático.

⁴⁰⁰ « Le fantôme apporte une modification dans les termes de l'échange entre les morts et les vivants ; il bouleverse l'ordre du monde, séparant l'animé de l'inanimé ». Mauron, Véronique et de Ribapierre, Claire, *op. cit.*, p. 44.

sin que dejen de hablar de su desaparición-, resultan incapaces de percibirlo: en el tacto la mano siente el vacío; el ojo, al mirarlo, experimenta la ausencia. Lo que está allí, quien está allí, es como si no lo estuviera, no importa cuantos esfuerzos haga por manifestarse.

“Remontándonos a sus orígenes griegos, *phantasma*, el fantasma, tal como recuerdo, obsesión, un fantasma, atormenta la memoria del sobreviviente. El alma de un difunto atormenta al enlutado, lo inquieta, lo persigue. El muerto no deja a los vivos tranquilos, vuelve, como un remordimiento, insiste”⁴⁰¹. El retorno simbólico del objeto cotidiano, como realidad encubierta en los bultos de Christo, resulta sorprendente; su insistencia, provocada por la estrategia enigmática y fantasmática, lo vuelve inquietante. En el caso del fantasma inverso, en oposición al del fantasma tradicional –en que el desconcierto es causado por la aparición de alguien que no está-, el desconcierto se debe a la desaparición de quien sigue estando allí. Ambos casos de fantasmagoría producirían un efecto de irrealidad. En el caso del fantasma la imagen se ha separado de su cuerpo y le sobrevive de forma limitada, tanto física –el aspecto visual– como temporal –en la duración. Repetitivo, su desplazamiento es como un eco. Lawrence Durrell dice que “suele ocurrir que la gente se raye como un disco viejo y no pueda moverse de una misma ranura”⁴⁰². En el caso del fantasma se trata de una imagen que, sin cuerpo, circula por una ranura cíclica infinita. El fantasma es irreal: el observador y el mundo son reales. En el caso del fantasma inverso la irrealidad corresponde no al sujeto observado, que está vivo y mantiene su entereza, sino al proceso de percepción establecido entre ambos. Éste y aquél, el observado y el observador, son reales; lo fantasmático radica en la percepción.

La negación implícita en la percepción, por contagio, irrealizaría (le restaría realidad) no sólo al cuerpo real no percibido sino, también, al observador,

⁴⁰¹ « Remontant à ses origines grecques, *phantasma*, le fantôme, tel un souvenir, une obsession, un fantasme, hante la mémoire du survivant. L'âme du défunt tourmente l'endeuillé, le tracasse, le poursuit. Le mort ne laisse pas les vivants tranquilles, il revient, tel un remords, il insiste ». Mauron, Véronique et de Ribaupierre, Claire, *Ibid.*, p. 44.

⁴⁰² Durrell, Lawrence. *Clea*: Barcelona, Edhasa, 1979, p. 80.

precipitando una reacción en cadena que *fantasmaliza* el contexto. El fantasma inverso es real; al ser irreal la percepción que los otros tienen de él, ésta y el observador devienen fantasmales.

En *El fantasma de la libertad* Buñuel enfrenta esta problemática. Se trata de la sección del relato cinematográfico correspondiente a la desaparición de una niña de ocho años, mientras se encuentra en el colegio. En una escena anterior a la de la desaparición, otro hombre acude al médico. Después de unos estudios, y con base en el resultado de los análisis, recibe una noticia trágica por parte del médico: tiene cáncer de pulmón. Este diagnóstico sólo puede ser alcanzado por la conjunción de dos circunstancias médicas, el especialista y los análisis. Con la noticia, el médico le ofrece, paradójicamente, un cigarrillo. En la siguiente escena el padre de Aliette, como el hombre aquejado por la enfermedad, recibe, de parte de su mujer, en su casa, una mala noticia: su hija ha desaparecido. Atendiendo al simbolismo, la noticia de la desaparición de la niña podría entenderse como una extensión de la noticia de la enfermedad de cáncer en la secuencia anterior. Con este encadenamiento Buñuel parece insistir en el hecho de que la desaparición puede ser tomada como una enfermedad.



Fig. 47. Luis Buñuel. *El fantasma de la libertad*, 1976.

La directora del colegio recibe compungida a los padres (Fig. 47), a quienes explica el asunto. La niña, que entró al colegio por la mañana, misteriosamente,

desapareció en el transcurso del día. Este informe sobre la desaparición es dado mientras la niña no aparece en la escena. El discurso sobre su desaparición se corresponde con el discurso visual. Se habla de la ausencia de una niña que no está.



Fig. 48. Luis Buñuel. *El fantasma de la libertad*, 1976.

Cuando pasan a la clase, el discurso de la desaparición, que es real, institucional, choca con el discurso individual, que por no ser institucional parece estar en desventaja. Desde el principio es la institución la que habla de la desaparición de la niña, aunque entre las demás niñas se encuentra Aliette. La directora se refiere a un método de análisis que le permite, como especialista en disciplina, decretar un caso de desaparición, se trata de la lista de asistencia (Directora: *Yo también las he contado. He tomado la lista de nombres y las he ido llamando*). La niña se acerca a la madre y, tomándola del brazo, la llama. La niña no sólo habla a la madre, sino que la toca. Y la madre le responde, la mira. Las palabras de la madre (*Cállate, ¿qué quieres?*) ocupan una doble dimensión. Por un lado le pide guardar silencio, por otro lado le pregunta qué es lo que quiere. La primera parte del discurso, correspondiente a la madre (Fig. 48) , excluye a la segunda. Aparece, en estas palabras, un dispositivo de exclusión: el “cállate”, anularía la respuesta sobre el deseo. La niña, por supuesto querrá, no hablar porque bien que puede hacerlo, sino ser escuchada. Cuando Aliette afirma su condición, es decir su existencia, su

deseo (*Estoy aquí*), la madre impone sobre el discurso de la niña, que es el discurso individual, el discurso institucional, el de la directora (*Has de callar cuando la señora directora habla. ¿Me entiendes?*).

Enfatizando la eficacia de esta tecnología, la lista de asistencia, la directora insiste (*Pasaré lista delante de usted. Ahora veamos. Alfari Julieta, Lopel Sofía, ... Lo ven, aquí no está*). La niña responde al escuchar su nombre; pero no es escuchada. La actitud del padre de Aliette, presente en la duda dirigida a la directora, se asemeja a la que ha planteado antes al médico (*¿Y las demás, están?*). Él se siente incapaz de percibir si no es a partir, y a través, del discurso de un especialista, ya sea el médico o la directora. Como en la caso de su problema clínico, el padre no se conformará con el diagnóstico de un analista, buscará a otro. (Padre: *Si cree que vamos a contentarnos con una explicación así de su cuenta, señora, se equivoca*.) Cuando la madre pregunta por la posibilidad de que su hija haya escapado, la directora la niega categóricamente. Desde un principio se habla de un caso de desaparición. Afirma que resultaría imposible escapar de un centro disciplinario.

Ante la insatisfacción derivada de las explicaciones de la directora, los padres se llevan a la niña. En busca de una respuesta acuden a la comisaría. El comisario los somete a un interrogatorio. El hecho de que el comisario hable incluso con la niña desaparecida y sea capaz de verla⁴⁰³ y escucharla no disminuye en nada el problema de la desaparición. Buñuel parece resaltar el hecho de que la autoridad aniquila al interlocutor, borrándolo. Del cuerpo, en relación con las descripciones policiales, dice Juan Vicente Aliaga que “el uso extensivo de las descripciones y filiaciones antropométricas desembocan en una constatación de la fragmentación del cuerpo. El individuo, de modo inquisitivo, en los informes policiales, ya no se presenta como uno, sino que se

⁴⁰³ La interroga, edad, nombre, estado civil. Apunta las respuestas de ella en la ficha de desaparición. La mira: *ojos marrones, cabello castaño, estatura (un metro veinticinco), peso (25 kilos)*. La mira de arriba abajo: *abrigo azul, zapatos negros, calcetines blancos*.

convierte en un rostro, un cráneo, una oreja derecha, o una mano e incluso a veces en un perfil. La pérdida y dispersión del cuerpo es notoria”⁴⁰⁴.

Así como hay un análisis minucioso por parte de la institución médica para determinar la enfermedad del padre, puede identificarse un cuidadoso y profundo escrutinio por parte de la institución disciplinaria (escuela) y de la institución policíaca para declarar la desaparición, paradójica, de la niña. La niña existe, pero no está. No importa cuántos esfuerzos haga por comunicarse con sus padres o con las figuras de autoridad (pensemos en el uso de la palabra y el contacto físico que intenta establecer con la madre, en las respuestas que da al comisario). Foucault⁴⁰⁵ y Sartre⁴⁰⁶ hablan de la borradura ritual del cuerpo y su reescritura. En el caso del soldado y el mozo de café, respectivamente, ponen énfasis en la estrategia institucional que haciéndolo desaparecer, sustituye un cuerpo por otro. De tal suerte, a la desaparición de un cuerpo familiar correspondería la aparición de otro cuerpo, en cierta medida imperceptible.

La institución médica ha tomado como objeto de su práctica y discurso al padre, para determinar su estado de salud. Al final, al entregarle un cigarrillo junto al diagnóstico, Buñuel ha querido resaltar lo paradójico de esa práctica. Utilizando una metodología analítica semejante, la institución disciplinaria y la institución policial toman como objeto de sus discursos y su práctica a la niña.

⁴⁰⁴ Aliaga, Juan Vicente. *Formas del abismo...*, op. cit., p. 96.

⁴⁰⁵ “Segunda mitad del siglo XVIII: el soldado se ha convertido en algo que se fabrica; de una pasta informe, de un cuerpo inepto, se ha hecho la máquina que se necesitaba; se han corregido poco a poco las posturas; lentamente, una coacción calculada recorre cada parte del cuerpo, lo domina, pliega el conjunto, lo vuelve perpetuamente disponible, y se prolonga, en silencio, en el automatismo de los hábitos; en suma, se ha “expulsado al campesino” y se le ha dado el “aire de soldado”. Foucault, Michael. *Vigilar y castigar...* op. cit., p. 139.

⁴⁰⁶ “Sartre describió, sutilmente, al mozo de café que desaparece totalmente bajo las posturas, mímicas y gestos que asocia con su oficio. Fiel a la norma de la definición social de su trabajo, borra ritualmente la presencia del cuerpo mientras lleva a cabo la tarea con destreza, ya que recurre a una suma de técnicas corporales que domina muy bien”. Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad...* op. cit., p. 127.

En las escenas hay un choque entre el discurso disciplinario y la percepción sensorial. Es como si la palabra institucional, desplegada en discurso, envolviera el cuerpo de la niña hasta hacerlo desaparecer. Como en el caso de los bultos de Christo, su desaparición le brinda una centralidad de la que antes carecía. En la clase la niña es vista y escuchada, al menos por la madre, pero es más poderoso el discurso sobre la niña que la niña misma. En la comisaría la niña es percibida, y no se tiene duda acerca de su identidad, sin embargo su estado sigue siendo de desaparición. Prevalece la práctica discursiva sobre la empírica. El discurso oficial envuelve hasta hacer desaparecer.

Pedro Sánchez Cruz considera que es un rasgo distintivo de la sociedad moderna esta desaparición que él llama transparencia o 'grado grado cero de performatividad', "en virtud de la cual la superficie corporal se muestra como un espacio resistente a las inscripciones realizadas por el sujeto"⁴⁰⁷. El fenómeno del fantasma inverso puede tomarse como una enfermedad de la modernidad. El poder disciplinario, en el que se basa la sociedad occidental moderna, así como la asimilación del cuerpo a la máquina en las actividades industriales y a los sistemas en las actividades informáticas, borrarían del cuerpo del sujeto cualquier rastro de individualidad. Como en el caso del fantasma inverso, nos encontraríamos en los bultos de Christo, con una realidad que ha sido envuelta con un discurso institucional hasta hacerla desaparecer. Lo que no ha podido ser eliminado es el intento por manifestarse; de modo que está presente una lucha entre la realidad encubierta y la estrategia por hacerla desaparecer y silenciarla.

2.6 Bulto 1960: las palabras que respiran bajo la superficie.

⁴⁰⁷ Cruz Sánchez, Pedro A. *La vigilia del cuerpo... op. cit.*, p. 20.



Fig. 49. Christo. *Bulto* 1960, 1960.

Hay una diferencia notable entre el *Bulto* 1958 y el *Bulto* 1960 (*Package* 1960) (Fig. 49), que corresponde a un giro formal en el trabajo de Christo, ocurrido en el invierno de 1959, cuando los bultos “adquirieron una apariencia vulnerable. En un pequeño pero decisivo paso conceptual, los envoltorios apretados, de superficie dura dieron lugar a empaques más variados de bultos suaves. Durante casi dos años, él había suministrado a cada objeto envuelto una piel endurecida por capas de laca”⁴⁰⁸. Para *Inventario* y las obras relacionadas había utilizado un tejido rígido. El *Bulto* 1958 es una obra compacta de tejido grumoso puesto en un arnés en una red de sogas y capas aparentemente petrificadas de laca automotriz. Entre el *Bulto* 1958 y el *Bulto* 1960, además de los cambios formales mencionados⁴⁰⁹ cobra relevancia la

⁴⁰⁸ “Christo’s packages took on a vulnerable appearance. In a small but decisive conceptual step, snugly fit, hard-surfaced wrappings gave way to bulkier softer, more varied packages. For almost two years, he had furnished each wrapped object with a skin hardened by coats of lacquer”. Chernow, Burt, *op. cit.*, 79.

⁴⁰⁹ La dureza da paso a la suavidad; el color oscuro, a la claridad de la envoltura; la desaparición del tratamiento con arena y tintes de tono terroso.

observación de Chernow, en el sentido de que “Christo estaba dejando respirar al tejido”⁴¹⁰.

Lo más importante que aporta el *Bulto 1960*, en el marco de los planteamientos teóricos de esta Tesis en general, y de este capítulo en particular, es la *certeza* de que en el interior de los bultos hay cuerpos con vida. Aunque en el *Bulto 1960* falta la cobertura de laca, éste no está menos velado y es, incluso, más ambiguo que su predecesor. El simbolismo de movimiento en el interior del bulto se intensifica. Susan Sontag recuerda la experiencia de Canetti, experimentada en Marruecos. Recupera la sorpresa del pensador frente al grotesco bulto que, extrañamente, tiene vida: “Los ideales de paciencia de Canetti y su irreprimible sentimiento de lo grotesco se unen en sus impresiones de un viaje a Marruecos, *Las Voces de Marrakech* (1967). Las viñetas del libro, de mínima supervivencia, presentan lo grotesco como una forma de heroísmo: un asno patéticamente esquelético con una enorme erección; y los más míseros de los pordioseros, niños ciegos mendigando y, algo atroz de imaginar, un envoltorio de color marrón que emite un solo sonido (e-e-e-e-), que es llevado diariamente a una plaza de Marrakech para pedir limosna, y al que Canetti rinde un conmovedor y característico homenaje: ‘Me sentí orgulloso de ese envoltorio porque estaba vivo’”⁴¹¹.

El color del *Bulto 1958* contrasta con el del *Bulto 1960*. Esto es lo más evidente. Tal cambio, que va de la oscuridad a la claridad, podría significar que el *Bulto 1958* ha sido desenterrado; por eso está sucio. Después de pasar un período de tiempo bajo tierra, que podría ir de horas a años, alguien lo ha sacado. El tránsito de debajo de la tierra hacia la superficie anticiparía simbólicamente la liberación del interior. Podría tomarse como un primer nivel de liberación. Ambos movimientos (del entierro al desentierro; del interior del bulto al exterior) constituyen pasos de la oscuridad hacia la luz, de la opresión a la expresión. Ambos movimientos estarían relacionados con la función de la

⁴¹⁰ “Christo was allowing the fabric to breathe”. Chernow, Burt, *Ibid.*, p. 80.

⁴¹¹ Sontag, Susan. *Bajo el signo de Saturno*: México, Lasser press mexicana, 1981, p. 182.

palabra escrita en la superficie, pues se ha dicho que su contenido, como mensaje, es el contenido del bulto, o sea la necesidad de escapar. Hay otro punto en el que convendría detenerse: el contenido del bulto parece haberse transformado.



Fig. 50. Christo mientras mueve a la *Mujer envuelta*. Fotografiado en el estudio de filmación de Charles Wilp, Londres, 1963.

En el interior del *Bulto 1960* sospechamos de la existencia de vida humana. Así lo insinúan las formas antropomórficas, dibujadas por la presión ejercida por las cuerdas. Si se pone atención resultará sencillo encontrar signos que hablan de la presencia de cabezas y hombros de, al menos, dos cuerpos. La cuerda, que da vueltas alrededor del bulto, tensándose, pone en evidencia las protuberancias de cuerpos atrapados. Entre las distintas apariencias que toman los bultos, algunos parecen “la topografía de una persona”⁴¹². En 1963 Christo envolvió el cuerpo de una mujer. A petición de su nuevo amigo y apoyo Charles

⁴¹² “(...) the topography of a person”. Chernow, Burt. *op. cit.*, p. 80.

Wilp, fotógrafo y coleccionista de Dusseldorf, Christo accedió a hacer una pieza adicional. Se trataba de una mujer desnuda, proporcionada por Wilp. “Hice la obra en el estudio porque no había espacio en la galería. Aunque lo intenté no pude convencer a Schmela para exhibir el desnudo envuelto en un pedestal por un momento. La idea era mostrar un objeto orgánico sobre una base de escultura’. El encubrimiento tuvo lugar algunos días antes de la abertura, visitada por unos treinta periodistas y amigos. Una revista describió a la modelo envuelta en capas de plástico y sogas como ‘una chica rubia de formas redondeadas con un discreto peinado de paje. En un muy bien ensayado ‘*striptease inverso*’, Christo la envolvió en docenas de pies de polietileno transparente’. Después de atar el último nudo, el artista ofreció algunos comentarios y respondió preguntas. ‘¿No es envolver a una rubia desnuda realmente un Happening?’ preguntó alguien. Christo respondió, ‘¡En absoluto! El empaquetado era una verdadera escultura aunque durara sólo pocas horas’⁴¹³. Envolvió cuerpos de mujer en otras ocasiones: 1) *Mujer Envuelta*, Proyecto del film “*Empaquetamiento de una mujer*”, en Londres y Dusseldorf (1963) (Fig. 50); 2) *Mujer envuelta*, Proyecto para el Instituto de Arte Contemporáneo de Filadelfia (1968); 3) *Mujeres Envueltas*, Proyecto para una Acción Temporal en la Casa de Gordon Locksley, Minneapolis, Minnesota (1967) (Fig. 51)⁴¹⁴. Es notable la participación de Jeanne-Claude en un Happening de Allan Kaprow titulado *Llamando*: “ella fue envuelta en una hoja de aluminio y llevada a la Gran Estación Central, donde gritó nombres, se desenvolvió ella misma e hizo llamadas telefónicas a números específicos”⁴¹⁵.

⁴¹³ “I did the work in his studio because there was no room at the gallery. I tried but couldn’t convince Schmela to exhibit the wrapped nude on a pedestal for a short while. The idea was to show an organic object on a sculpture base’. The shrouding took place a few days before the opening, attended by about thirty journalists and friends. One magazine described the model embedded in layers of plastic and rope as ‘a well-rounded nude blonde with a demure pageboy hairstyle. In a well-rehearsed ‘striptease in reverse’, he swathed her in dozens of feet of transparent polyethylene’. After tying the last knot, the artist offered some comments and answered questions. ‘Wasn’t wrapping a naked blonde really a Happening?’ someone asked. Christo responded, ‘Not at all! The package was a real piece of sculpture even if it lasted only a few hours’”. Chernow, Burt. *Ibid.*, p. 122.

⁴¹⁵ “(..) she was wrapped in aluminium foil and taken to Grand Central Station, where she called out names, unwrapped herself, and made telephone calls to specified numbers”. Donovan, Molly. *Christo and Jeanne Claude in the Vogel Collection*: New York, Harry N. Abrams, Incorporated, 2002, p. 22.

La necesidad de comunicarse aparece aquí como el motivo esencial para escapar de la envoltura.



Fig. 51. Christo. *Mujeres envueltas*. Proyecto para una Acción temporal en la casa de Gordon Locksley, Minneapolis, Minnesota, Collage, 1967.

La lona blanca en el *Bulto* 1960, que tiene el valor simbólico de una sábana o una cortina, situaría el origen de la acción en un dormitorio. ¿El cautivo está aún dormido?, ¿el cadáver está a punto de despertar? La tensión evidente de la cuerda, en las ataduras y los nudos, nos hace pensar en la existencia de una fuerza que existía –¿o existe?– en el interior. “El método de atar y anudar sugiere un intento casi obsesivo para contener (aprisionar) los contenidos del paquete. Los objetos interiores presionan hacia el tejido como si el bulto estuviera sellado al vacío”⁴¹⁶. Si el fin fuera simplemente ocultar, velar, el dispositivo del telón sería suficiente. Pero se busca, también, inmovilizar, por ello se utiliza la cuerda, que es un rasgo común a ambos bultos. Sin embargo, debido al endurecimiento de la lona por la pintura aplicada en el *Bulto* 1958, no

⁴¹⁶ “(...) the allover method of tying and knotting suggests an almost obsessive attempt to restrain the package’s contents. The interior objects press against the fabric as though the package were vacuum-sealed”. Donovan, Molly. *Ibid.*, p. 18.

se está seguro de que en su interior haya cuerpos. El bulto tiene una forma más geométrica. El trabajo de la sogá en el *Bulto 1960*, cuya lona es blanda por la falta de aplicación de pintura, nos brinda un signo que remite a extremidades de un cuerpo humano. Lo que esté adentro, parece estar con vida, y, lo más importante, parece que busca escapar.

La tela, la envoltura, es el espacio de la negación, pero también de la negociación, de la lucha. En *Bulto 1960* parece ponerse en evidencia el deseo de varios cuerpos humanos por salir y la lucha por conseguirlo. Lucha entre el adentro y el afuera: negación porque el *no*, como lo ha dicho Camus⁴¹⁷, constituye el nacimiento de la conciencia. “¿Qué es un hombre rebelde? Un hombre que dice no. Pero negar no es renunciar, es también un hombre que dice sí desde su primer movimiento. Un esclavo, que ha recibido órdenes durante toda su vida, juzga de pronto inaceptable una nueva orden (...) ese ‘no’ afirma la existencia de una frontera”⁴¹⁸. El movimiento al que se refiere Camus es el movimiento simbolizado en el bulto por el anudamiento. La condición de mansedumbre, rasgo distintivo de la existencia de reclusión, define la existencia del bulto. El *no* al que se refiere Camus podría estar contenido en el mensaje que escribe la sogá y que, en cierta forma, constituye la existencia de la frontera. Así la palabra aparecería como la parte visible del cuerpo negado. Negación (rechazo de un estado actual de cosas) y negociación (exigencia de un nuevo estado de cosas). Ambas acciones ponen en evidencia una alteridad, la puesta en la luz del Otro, lo cual remite a una problemática de orden ideológico; es decir, de lucha.

El espacio del en-medio alude al velo tanto por su grosor como porque consigue velar –ocultar⁴¹⁹. En el espacio de choque entre el adentro y el afuera,

⁴¹⁷ Ya en el Capítulo 1, cuando se trató el tema del silencio, se ha hecho referencia a Camus. La rebeldía, en el hombre, nos dice Camus, tendría la forma de una protesta. En ese sentido, aparece aquí la nota sobre la adquisición de conciencia y la puesta en palabra de la queja. El no constituye una expresión. La sumisión, el sí de la sumisión, es un silencio.

⁴¹⁸ Camus, Albert. *El hombre rebelde... op.cit.*, p. 21.

⁴¹⁹ El tema del espacio intermedio, tomado como piel o tejido, es recurrente en esta investigación. Es por ello que aparece una y otra vez. La vuelta al tema no es gratuita y en

contenido y continente evidencian sus carencias, su pérdida de dominio, por eso puede ser tomado como un espacio de lucha. Allí pierden sus propiedades características al punto que uno deviene otro, sobre todo si consideramos el tejido como membrana, como piel. Hay algo allí, en ese espacio intermedio que participa de ambas cualidades: rostro de Jano. Ya la mitología clásica daba cuenta de esa ambigüedad. Por eso es que en los bultos de Christo, a un tiempo, se vela y se revela, se cubre y se muestra. Debido a la fuerza que contiene, de un cuerpo que busca salir, podría convertirse en el espacio de la desgarradura. La desgarradura, en todo caso, consistirá en la aparición del contenido, en volver exterior lo que era interior. Desgarrar será revelar. Bourgeois mostrará que la fuerza represora no logra contener el cuerpo vivo que vivía allí como si estuviera muerto. El tamaño de la ruptura evidenciará la parte del cuerpo que ha salido. El espacio de la desgarradura es también el espacio de la escritura

La escritura presente en los bultos buscaría, en última instancia, desgarrar, provocando un paso que conduzca al cuerpo cautivo hacia la libertad. Así, la escritura pondría fin al aislamiento, en virtud de poner en juego la comunicación. El establecimiento de la comunicación, que pone en juego al otro, sería ya un acto de libertad. La existencia de esta palabra, formada por una cuerda (una línea), no se agota en el espacio consagrado a lo visible, pues está animada por una fuerza que empuja desde el interior. La palabra se debe a una fuerza oculta; obedece a lo que no resulta visible. A causa de su procedencia podríamos pensar en el carácter enigmático de esta palabra, a esto se debería su naturaleza fantasmal, como de cosa recién aparecida. El contacto con ella nos hará partícipes de ese espacio marginal, de la ambigüedad vida-muerte.

modo alguno significa que quede agotado. Las problemáticas presentes en cada capítulo, y a veces en cada una de las obras analizadas, exigen retomarlo de nueva cuenta. El ángulo de estudio sí que varía.



Fig. 52. Christo. *Mujer envuelta*. Proyecto para el filme “Empaquetamiento de una mujer”, mayo 1963, en Londres y Dusseldorf.

En algunas obras mencionadas asistimos a la disminución del cuerpo femenino, de su realidad: “(...) tenemos una mujer empaquetada, envuelta, tocada, disfrazada, para borrar toda huella de sus anteriores atractivos (figura, senos, sexo); se produce una especie de muñeca quirúrgica y funcional, un cuerpo sin delantera (horror y desafío estructural), una venda monstruosa, una cosa”⁴²⁰. *Mujer envuelta* (1963) (Fig. 52) y *Máquina de escribir envuelta* (1967) (Fig. 53), obras que pertenecen a la serie de envolturas más que a la de bultos, fundamentan la analogía entre cuerpo y escritura, nos ayudan a pensar el cuerpo como un dispositivo de escritura de palabras, al cual, mediante la inmovilidad, se le ha impedido la función para la que fue creado. Estas obras, más allá de la diferencia establecida entre el *Bulto 1958* y el *Bulto 1960*, aportan claras evidencias sobre la certeza de que en el interior de los bultos hay cuerpos, y sobre todo, que se trata del (de los) cuerpo(s) de mujer(es) con vida. En la *Máquina de escribir envuelta* están presentes los dos niveles de

⁴²⁰ Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*: Madrid, Cátedra, 1997, p. 145.

escritura a que nos hemos referido anteriormente. Por un lado la escritura simbólica de la cuerda alrededor del bulto, que representaría la negación del objeto, su cancelación; por otro lado, la facultad escritora de la máquina encubierta. Contra esta facultad choca la estrategia negadora del objeto: la función de la máquina, la escritura, aunque mostrada por la transparencia de la envoltura, es negada por el obstáculo transparente: no hay manos que lleguen a ella para hacerla escribir. Para conocer el cuerpo en función, en los bultos, sería preciso desgarrar el envoltorio. Mientras no sea así, está la escritura sustituta de la cuerda sobre la lona. Para desentrañar el misterio, para liberar el secreto, la escritura sustituta resulta insuficiente. No basta con una escritura que cubra, pues el encubrimiento es el castigo a que han sometido al cuerpo. Más que palabras de ornato, más que palabras vestidura, es preciso una palabra que atravesase el envoltorio, una escritura desgarradora, o más bien, escritura/desgarradura. Ni maquillaje ni vestido, sino una palabra que sea el dibujo de las entrañas. La belleza no será más apariencia, sino espanto, espada surgida desde las entrañas. Más que pluma, bisturí: escritura de incisiones, de cirujano más que de escritor. Escribir un cuerpo sería abrirlo, es decir, llenarlo de heridas.



Fig. 53. Christo. *Máquina de escribir envuelta*, 1967.

En *La erótica del revestimiento*⁴²¹ Mario Perinola nos habla de una lógica del revestimiento que, intentando escapar de la dualidad esencia-apariencia, buscaría el sustento de la realidad entre ambas. De tal suerte no habría diferencia entre el vestuario y el cuerpo. Nos hallaríamos ante una continuidad ininterrumpida entre la carne y la tela, al punto de hacer pasar una por la otra. Los bultos de Christo, en este sentido, podrían leerse como cuerpos.

2.7 Del bulto a la esfera: la revelación del secreto en Bourgeois.

En el marco de lo que ha sido expresado hasta aquí, tomaré dos obras de Louise Bourgeois como continuación del planteamiento que aquí se ha asociado a los bultos de Christo, en el sentido de que habría un cuerpo atrapado en su interior (y, precisamente, el cuerpo de una mujer). La hipótesis que guiará mi análisis en el trabajo de la artista franco-norteamericana, y que representa una continuación de la hipótesis planteada en la primera parte de este capítulo (y enunciada en el principio de este párrafo), es que la desgarradura y el remiendo, como forma de escape, pueden tomarse simbólicamente como un tipo de escritura.

Las obras de Bourgeois analizadas en la segunda parte de este capítulo, *Sin título (con Mano)* (1989) y *Persecución infinita* (2000), comparten dos rasgos distintivos. Uno es la forma esférica; el otro es la aparición fragmentaria de un cuerpo femenino, lo que permitiría interpretar la esfera como un cierto tipo de prisión. En *Sin título (con Mano)* nos encontramos con un brazo que sobresale de la esfera de mármol rosa que, a su vez, se encuentra sobre un rectángulo irregular del mismo material. Por su forma, el brazo parece corresponder a un niño y no a un adulto; por el color podría entenderse que se trata del brazo de una niña. Es el brazo derecho, lo cual estaría indicado por la colocación del pulgar en la parte interna de la mano. En *Persecución infinita* la esfera ha perdido su dureza mineral para adquirir la flexibilidad permitida por el textil. Se ha pasado de la continuidad monolítica existente entre la esfera y el cuerpo,

⁴²¹ Perinola, Mario et al. *Fragmentos para una historia del cuerpo*: Madrid, Taurus, 1991.

donde estaría ausente el contenido, a la idea de envoltura brindada por el textil. De modo que existiría, al menos simbólicamente, una oposición entre el contenido y la envoltura. En vez del cuerpo de una niña nos encontramos con el de una mujer. El color rosa ha dado paso al azul. De igual modo, la idea de continuidad sin accidente en la esfera o el brazo, brindada por el mármol, ha dado paso a la de ruptura y fragmento. El simbolismo de la herida y la cicatriz está presente en estas esferas, así como el del mapa, un trabajo cartográfico que va de la esfera (que detenta el simbolismo del mundo) al cuerpo de la mujer. Ésta aparece como un mapa llevado a efecto por la femenina actividad de la costura.

En el *Bulto 1958* y el *Bulto 1960* de Christo está presente una estrategia estética que, mediante el aislamiento del objeto, desencadena dos efectos diferentes. Por un lado, consigue la represión/desaparición de un objeto que era libre; por otro lado, se le dota de una vida (voluntad) de la cual parecía carecer. Por otro lado, se logra resaltar el objeto cuya familiaridad lo había vuelto invisible. Los bultos están rellenos de objetos insignificantes, que por el sólo hecho de separarlos adquieren una significación intensa. Por el contrario, en las esferas de Bourgeois aparece una voluntad que apunta a la liberación de lo que estaba encerrado. Pero, mientras que en los bultos el cuerpo no existía más que como símbolo, en las esferas no cabe duda acerca de lo que está encerrado: se trata del cuerpo de una mujer. De este modo la cualidad del contenido experimentaría un cambio notable, pues habría el paso del objeto al cuerpo, y de lo insignificante a lo pleno de significado⁴²². Si el encubrimiento es el tema principal de los bultos, la exhibición y la liberación del contenido corporal son los temas centrales de las esferas⁴²³. La desaparición y la aparición, estrategias centrales en esta investigación, están relacionadas con el

⁴²² “‘Cuerpo’ proviene de una antigua raíz latina, la cual a su vez procede del griego. Su uso es tan común que bien podríamos decir que ha perseguido al hombre occidental a lo largo de su historia, adaptándose a sus múltiples necesidades cognoscitivas y comunicativas. Basta consultar los diccionarios ordinarios o especializados para detectar la amplia gama de significados que le son atribuidas, propia de una larga tradición de acumulaciones semánticas”. Rico, Bovio Arturo. *Las fronteras del cuerpo*: México, Joaquín Mortiz, 1990, p. 24.

⁴²³ A partir de ahora, con el nombre de “esferas” me referiré a las dos obras de Bourgeois aquí analizadas, *Sin título –Con Mano–*, y *Persecución Infinita*.

encubrimiento, que tiene una dimensión política (como se ha visto en el Capítulo 1, en la parte correspondiente a Beuys), así como en el caso del fantasma inverso y en los bultos de Christo. La liberación del encierro implicaría un enfrentamiento cuyo objetivo consiste en la manifestación del cuerpo. Cabe destacar que, en el paso de los bultos a las esferas, en términos formales, se va de una figura vagamente rectangular, a una esfera perfectamente definida. La importancia de este cambio será abordada más adelante.

Con respecto al peso que caracteriza a los bultos de Christo (del cual he hablado antes), en las esferas de Bourgeois desaparece. Da paso a una sensación de elevación, de ascenso. Sería el paso de la catástrofe a lo sublime. El cuerpo parece ser llevado hacia arriba por un movimiento ascendente, como si se elevara. Por ello los cuerpos encubiertos, que detentan el simbolismo del peso en Christo, parecen flotar en la obra de Bourgeois. Tienen la connotación de seres que se elevan. Si la desaparición ha sido vista como caída, a partir de la catástrofe, la ascensión de los cuerpos, desde el interior de las esferas, podría ser vista como surgimiento, como aparición.

En los bultos parece haber una oposición material entre el cuerpo, oculto, y el tejido que envuelve. Uno esperaría que de allí surgieran los cuerpos que parecen estar ocultos. Cuerpos que luchando contra el tejido y las cuerdas que los mantienen encubiertos, por fin, pudieran salir, rasgando la envoltura. En las esferas de Bourgeois, por el contrario, el cuerpo que va saliendo de la esfera que le servía de prisión está hecho del mismo material que aquello que lo aprisiona: en un caso mármol, en el otro, tela. Lo cual significaría que, al no haber diferencia material, el cuerpo, en sí mismo, constituye la prisión, su prisión. Tal vez sea por eso que Bourgeois declaró: "Mi cuerpo es mi escultura"⁴²⁴. Por otro lado no hay cuerpo completo que trascienda el espacio de la esfera, sino solo fragmentos de un cuerpo que va saliendo. Esta exhibición sinecdótica (parte por el todo) significaría que la construcción del cuerpo, la salida, es en realidad un proceso infinito.

⁴²⁴ "My body is my sculpture". Louise Bourgeois: (exhibition at Tate Modern, 12 May to 17 December 2000). London: Tate Gallery, 2000, p. 21.

En la obra de Bourgeois la insinuación, fundamental en la obra de Christo, va a dar paso a la brusca certeza. Nos enfrentamos de sopetón con una presencia. Se revela el contenido del interior por su aparición súbita. La fisura a través de la cual va surgiendo el cuerpo es un vaso comunicante que pondrá en contacto dos espacios de significado opuesto. El adentro y el afuera, que antes estaban separados, van a encontrarse. El lugar de encuentro será el cuerpo. “Secretos innombrables e invisibles están confinados”⁴²⁵ allí, pero el secreto –lo velado, lo oculto– va a develarse, a revelarse. Para decirse, el secreto necesita tornarse palabra; boca y mano serían necesarias para que se cumpla la revelación. En el marco de las hipótesis planteadas en este trabajo, como se ha aclarado en la introducción de la Tesis, me limitaré tan solo a la palabra como escritura, aunque más adelante, en esta segunda parte del Capítulo 2, comentaré la relación entre la mano y la boca.

Se va a dar a luz, se trata de la puesta en la luz de lo que había estado en la oscuridad. El simbolismo del nacimiento, como se ha dicho, está presente en la obra de Bourgeois. La recurrencia a la forma de la esfera da cuenta de lo anterior. “Esta forma esférica puede ser interpretada como una imagen primordial, una suerte de fusión entre la matriz y el embrión, que evoca la idea del nacimiento o la procreación: de la materia informe parece estar emergiendo la vida, en un proceso doloroso de crecimiento orgánico (...)”⁴²⁶. O, más bien, del renacimiento. Para nacer, afirma Herman Hesse en *Demian* hay que destruir un mundo: “El pájaro rompe el cascarón. El cascarón es el mundo. Quien quiera nacer, tiene que destruir al mundo”⁴²⁷. Si el trabajo de Christo consiste en el ocultamiento de la realidad, el de Bourgeois consistirá en la destrucción del obstáculo, del mundo que se interpone ocultándola. En ese

⁴²⁵ “Unnamed and invisible secrets are concealed (...)”. *Ibidem*.

⁴²⁶ Mayayo, Patricia. *Louise Bourgeois... op. cit.*, p. 50.

⁴²⁷ Hesse, Hermann. *Demian. Siddhartha*: México, Porrúa, 1994, p. 58.

sentido ha dicho que “el espacio no existe, es sólo una metáfora para la estructura de nuestras existencias”⁴²⁸.

Si en el *Bulto 1958* está presente el simbolismo del cadáver y la asociación con el fantasma, en *Sin título (con Mano)* y *Persecución infinita* el simbolismo que prevalece es el del reviniente, el que ha regresado de la tumba. El que trae su secreto para revelarlo: él mismo es el secreto. Su propio cuerpo sería una puesta en discurso. La infantil mano podría ser representada como el recuerdo de la artista que, a pesar de la elaborada estrategia de desaparición, representada por la esfera, consigue manifestarse. Se trataría de la necesaria liberación del secreto remoto, de naturaleza corporal, que no consigue ser eliminado.

Las dos esferas corresponderían a momentos sucesivos del proceso de liberación. Uno es continuación del otro. En un primer momento, de la esfera de mármol surge la mano, símbolo del hacer humano. Esta mano que sale, como voluntad de participación en la construcción de la realidad, es de un infante que no sabe escribir. Se relaciona con la idea expuesta más arriba, de dar a luz: se daría a luz la mano como un primer paso en la estrategia de obtención de cuerpo, en una actividad metafórica que es la costura/escritura. La presencia, en ese sentido, podría ser entendida como la presentación del cuerpo/palabra. Esto sería posible mediante un remiendo que, en la metáfora tela/piel establecida en *Persecución infinita*, adquiere la forma de una escritura. Primero sale la mano; después, mediante la costura y el remiendo, irá apareciendo el resto del cuerpo. Un cuerpo producto de la escritura/costura.

En los bultos de Christo puede entenderse que el cuerpo, ese dispositivo de producción de palabras, ha sido condenado a permanecer fuera de la vista. No hay cuerpo que sirva para escribir las palabras que den cuenta de su vida. En los bultos de Christo y en *Persecución infinita*, de Bourgeois, el simbolismo de

⁴²⁸ Louise Bourgeois. *Memoria y arquitectura*. Catálogo Exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, Aldeasa, 1999, p. 63.

la escritura como desgarradura está latente. Jean Clair identifica⁴²⁹ una diferencia entre el tejido del sudario de Penélope (que corresponde a la tradición griega) y el de Verónica (que corresponde a la tradición judía). Mientras que este último es producto de la voluntad divina, aquel otro lo es de la infatigable voluntad femenina. De este modo, asocia el trabajo de Bourgeois, presente en *Persecución infinita*, con el régimen de la imagen originado en Atenas.

Desgarrar y remendar adquieren en la obra y en la vida de Bourgeois el simbolismo de la escritura, cuando la tela aparece como prisión, como envoltura. Mieke Bal hace una interpretación de la estética de Bourgeois a través de *Spider*, como sujeto y objeto de un arte-escritura⁴³⁰, la araña que teje la tela. Haciendo una lectura de su obra a partir de las esferas, es posible encontrar, en la ruptura y la costura, un simbolismo de la escritura. La tumba, el bulto, la esfera, son metáforas de la prisión, de un espacio destinado a la reclusión. La desgarradura, la costura, el remiendo aparecen como estrategias de escape y reconstrucción.

Hay dos ejes que articulan la obra de Bourgeois. Uno es el relativo al problema de género; el otro, que se desprende de éste, es el tema del espacio doméstico como prisión. El cruce de estos ejes daría como resultado una desaparición del cuerpo femenino. En la historia personal de la artista esto ocurre en el ámbito de la casa paterna, cuando ella es una niña. Es por ello que el aspecto autobiográfico se convierte en un hilo que articula su trabajo. Marina Warner dice que la obra de Bourgeois “teje elementos de historia personal en

⁴²⁹ Clair, Jean, *Cinq notes sur l'oeuvre de Louise Bourgeois*: Paris, L'Échoppe, 1999.

⁴³⁰ “Es por esto que interpreto la obra de Bourgeois, a través de *Spider*, como objeto y sujeto del arte-escritura”. “*This is why I construe Bourgeois’ work, through Spider, as both an object and a subject of art-writing*”. Bal, Mieke. *Louise Bourgeois. Spider*. London, The University of Chicago Press, 2001, p. 3. Para Mieke Bal la obra de Bourgeois –una mezcla de instalaciones, edificaciones y esculturas- es un detonante de intensas declaraciones sobre el arte, el tiempo y la vida comunitaria e individual. Debido a ello Bal argumenta que el término medio, que une la escultura experimental con el umbral de la arquitectura es la narrativa. En el caso de *Spider*, tomada como el modelo del trabajo de Bourgeois, la instalación tiene un carácter narrativo que, a la par que cuenta la historia personal de la artista, da cuenta de una historia del arte desde una perspectiva femenina.

un lenguaje simbólico del cuerpo. Ella transforma alusiones literarias y clásicas y tiene una rara habilidad para volver un símbolo extraño, fresco y novedoso (...) Teniendo en cuenta su extraordinaria duración -más de medio siglo- representa un vigoroso, incluso salvaje, acto de restauración y renovación del desgastado lenguaje humanista del cuerpo, no con el interés de re-figurar el mundo visible, sino para reproducir su visión interna, para hacer materiales los procesos invisibles de sufrimiento, conocimiento y crecimiento”⁴³¹. En sus recuerdos, el padre aparece como un adversario: tirano y petulante, mantiene a su amante en la casa familiar durante diez años, provocando que el hogar devenga el espacio de la inseguridad, de la perversión y el desorden. El espacio doméstico emerge, en la memoria de Bourgeois, como el sitio de la destrucción. Su actividad artística, como respuesta, consistirá en la reconstrucción de ese espacio, mediante la reconstrucción del cuerpo.

Tal situación provocó en ella, desde pequeña, el ambiguo deseo de destruir al padre y escapar del espacio doméstico. En ese sentido, la reconstrucción de la casa, a través del trabajo artístico, será un tipo de escape, pues pareciera no existir escape geográfico. Desplazarse no le permitiría escapar, pues siempre se llega a una casa y siempre hay un hombre. Como ha escrito Beatriz Colomina, “toda la obra de Bourgeois está enraizada en las memorias de los espacios que ella habitó una vez desde las casas de su niñez –en París, en Aubusson, en Choisy, en Anthony- a los múltiples apartamentos en los que vivió en Nueva Yorkk, la casa de campo en Easton, Connecticut, su estudio de Brooklyn, y el *brownstone* de la calle West 20th en el que sigue viviendo en la actualidad”⁴³². Sólo el arte permitiría la huída, que puede entenderse como un proceso de destrucción/construcción. En su pensamiento estético el arte

⁴³¹ “Louise Bourgeois’s work twines elements of personal history into a symbolic language of the body. She transforms literary and classical allusions and has a rare ability to make a symbol odd and fresh and unprecedented. (...) Taken over its remarkable duration –over half a century- it performs a vigorous, even savage act of restoration and renovation on the tired humanist language of the body, not in the interest of refiguring the visible world, but to reproduce her inner vision, to render material invisible processes of suffering and knowledge and growth”. Louise Bourgeois: (exhibition at Tate Modern, 12 May to 17 December 2000), *op. cit.*, p. 33.

⁴³² Beatriz Colomina, “La arquitectura del trauma”, en: *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*. Catálogo Exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, Aldeasa, 1999, p. 29.

aparece, entonces, como arquitectura. El manejo del espacio le brindará la posibilidad de escapar.

En las esferas podemos encontrar una analogía entre la casa paterna y la prisión, entre la casa y la tumba, entre la casa y el cuerpo, y entre la mujer y el mueble. El padre era coleccionista de muebles y mujeres. Sadie, la amante, era “parte de la casa, un mueble en una casa en la que los muebles no se toman a la ligera. Su padre ‘tenía pasión por los buenos muebles’. Había, por ejemplo, sillas antiguas colgadas del techo en el ático, un despliegue que Bourgeois considera el origen de sus obras colgantes”⁴³³. Salir de la esfera que representa el espacio doméstico podría entenderse no sólo como escape, sino que, también, como un renacimiento, por lo que el encierro podría ser interpretado como la condición previa a la liberación. El deseo por salir de la casa sería análogo a la necesidad de salir de un cuerpo enajenado, un cuerpo/mueble o un cuerpo/casa.

2.8 El anticipo de la costura y la escritura: *Sin título (con mano)*.

⁴³³ Louise Bourgeois. *Ibid.*, p. 31.

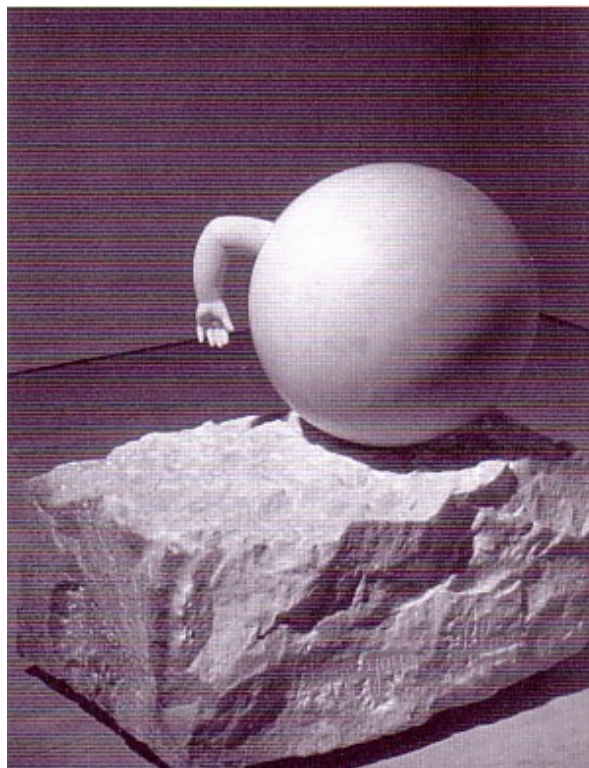


Fig. 54. Louise Bourgeois, *Sin título (con Mano)*, 1989. Mármol rosa.

El tema de la mujer en relación con el espacio, como apunta Lynne Cooke, es una preocupación central en la obra de Bourgeois. “Contemplada a través del prisma de este espectro capaz de adaptarse, *Sin título (con Mano)* (1989) y *Sin título (con Pie)* (1989) asumen una identidad única: interpreta casi un homenaje de despedida. Desde una esfera perfecta de mármol rosa se extiende, en un caso el diminuto brazo de un niño y, en el otro, la pierna que hace juego. Cada uno se encuentra apoyado sobre un bloque de granito apenas trabajado en el que se ha esculpido en cursiva la frase: ‘*Te amo*’ o ‘*¿Me amas?*’ Origen y sepulcro, vientre materno y tumba, el orbe que contiene al niño es a la vez el lugar originario y el soñado monumento”⁴³⁴. Esta forma primaria fusiona el útero y el embrión en un solo elemento.

⁴³⁴ Louise Bourgeois. *Ibid.*, p. 70.

No son sólo dos, son tres las piezas que componen este conjunto. Falta mencionar *Sin título (con Crecimiento)*; con respecto a *Sin título (con Mano)*, ha escrito Lynne Cooke que se trata de la mano de un niño. Se trataría, más bien de la mano de una niña, como indica el color del mármol, que es rosa. Estas obras, apunta Marie-Laure Bernadac, integran una mezcla de abstracción y representación: “Con esta serie, bloques de mármol toscamente tallado sirven de base para suaves esferas de las cuales puede emerger un brazo o una pierna”⁴³⁵.



Fig. 55. Louise Bourgeois. *Sin título (con Pie)*, 1989.

Sin título (con Mano) (Fig. 54) consta de tres formas. La primera, que constituye la base, es un rectángulo cortado irregularmente que, amorfo, parece aludir a la naturaleza, a un material donde el hombre todavía no ha puesto la mano, donde todavía no ha intervenido la voluntad humana. Hay un contraste entre esta forma y la segunda, una esfera, que a diferencia de la superficie accidentada de la base, presenta una circunferencia impecable. La

⁴³⁵ “With this series, blocks of roughly hewn (tallado) marble serves as bases for smooth spheres from which there may emerge an arm or a leg. This primal form (...)” Bernadac, Marie-Laure. *Louise Bourgeois*: Paris, Flammarion, 1960, p. 117.

tercera forma corresponde a un brazo que, pegado a la esfera, pareciera salir de ella, como si fuera la extremidad de un cuerpo que todavía está prisionero.



Fig. 56. Louise Bourgeois. *Sin título (con Crecimiento)*, 1989.

En *Sin título (Con Pie)* (1989) (Fig. 55) hay un claro desplazamiento de la parte superior del cuerpo humano, correspondiente al brazo, a la inferior, representada por la pierna. La mano, que parece escapar de la esfera en un gesto de independencia en *Sin título (con Mano)*, ha dado paso a una pierna infantil apresada, atrapada entre dos formas geométricas (la esfera y el cubo) y entre dos estados de un proceso (el bloque trabajado toscamente y la esfera perfecta). El cuerpo infantil aparece en pleno estado de indefensión: abatido, inmóvil. Producto no sólo de la catástrofe, la caída, sino que, además, fragmentado y aplastado, el cuerpo, o lo que queda de él, parece no contar con los medios corporales suficientes para oponer resistencia a la esfera que, cayéndole encima, lo ha aplastado. A diferencia de las dos obras anteriores, en *Sin título (con Crecimiento)* (Fig. 19) está ausente la esfera. En el hueco abierto en el centro de la base, se levanta un grupo de figuras alargadas, de un simbolismo eminentemente fálico. Es por la falta de formas corporales explícitas, que esta obra no ha sido incorporada al análisis que fundamenta la problemática de este capítulo.

¿Cómo podría interpretarse la diferencia de forma entre las obras que nos ocupan? Primero una materia que, aunque se le ha dado una forma geométrica (un cubo), está trabajada burdamente; después tenemos una esfera de la misma materia que, esta vez, ha sido trabajada finamente; por último, la materia ha dado paso a una forma corporal: una mano. Allí está presente una evolución que va de la materia amorfa a la actividad artística, la mano, pasando por la perfección de la esfera. La mano aparece como la fase superior de un proceso tripartito.

En el pensamiento griego el círculo era asociado a la divinidad, debido a su perfección, pues el centro equidista de cualquier punto de la circunferencia. “Para Pitágoras, “la esfera es el más hermoso de los sólidos, el círculo la más bella de las figuras planas. Y Empédocles afirmaba que ‘el ser primordial es una esfera satisfecha de su soledad circular’”⁴³⁶. Fue así que “los antiguos constructores de esferas y escultores de globos ponían en el mundo, con ello nada menos que un medio eficiente de imitar a Dios con los medios de la geometría y de las artes gráficas”⁴³⁷. De tal suerte hay una primera oposición de formas entre la base amorfa, imperfecta, tosca, y la circunferencia, casi, perfecta. Esta primera oposición de formas daría cuenta de la oposición simbólica entre lo terreno y lo divino, lo empírico y lo ideal, lo imperfecto y lo perfecto, todo ese conjunto de ideas que inauguran el pensamiento platónico. He dicho que la esfera presentada por Bourgeois es, casi, perfecta. La imperfección, lo no divino –lo humano- estaría indicada por un brazo que sobresale por el lado izquierdo. Mano, brazo y antebrazo han salido de la bola de mármol. Esta acción anunciaría la existencia de un espacio interior donde hay alguien que lucha por salir. Dentro de esa bola hay –¿aprisionado?– un ser humano. En *Mano saliendo de la tumba* (Fig. 57), de Rodin, está presente también la idea de un cuerpo encerrado, en calidad de muerto, en un espacio asignado al cadáver. Como en la obra de Bourgeois, la mano de Rodin, se afirma contra la muerte, representada por la tumba, como pura voluntad de

⁴³⁶ Beigbeder, Olivier. *Léxico de los símbolos*: Madrid, Ediciones Encuentro, 1989, p. 41.

⁴³⁷ Sloterdijk, Peter. *Esferas II*: Madrid, Siruela, 2004, p. 73.

acción, de vida. En ambas obras la mano aparece como la primera parte del cuerpo humano en aparecer, dando señales de una vida que se creía apagada.



Fig. 57. August Rodin. *Mano saliendo de la tumba*, 1914.

La segunda oposición se da entre la esfera y la mano. Si la esfera representa la divinidad, al *número*, una divinidad no antropomórfica, la mano, que podría ser pensada como la coronación del brazo, da cuenta del *fenómeno*, es decir del hombre.

En la tradición judeo-cristiana la oposición entre estas dos formas es la que existe entre el creador y el creado, Dios y el hombre. Sin embargo, mediante el simbolismo de la mano, que define al *homo faber*, el hombre adquiere la cualidad propia del dios al convertirse también, él, en creador. Esto está perfectamente recogido en la *Mano de Dios* de Rodin (Fig. 58), de cuyo interior salen dos figuras que representan a un hombre y una mujer, Adán y Eva. En esta obra se reúnen dos mitos, el del dios escultor y el dios que crea a través de la palabra, lo que nos permite establecer, en la obra de Bourgeois, la relación entre mano y palabra. Habría en la mano, como aparece en la obra de

Bruce Nauman *De la mano a la boca* que analizaremos más adelante, una conexión con el hálito y la palabra.



Fig. 58. August Rodin. *La mano de Dios*, 1898.

A través de las manos, dice Focillón, “el hombre toma contacto con la dureza del pensamiento. Ellas son las que despojan el bloque, le imponen una forma, un contorno y, por la escritura, un estilo”⁴³⁸. No detenta el status de creador tan solo por la creación de objetos físicos, sino por la creación, mediante la escritura, de objetos conceptuales. El arte es signo, es también objeto conceptual. La mano sale de Dios: escapa de Él para exigir la cualidad que define al Otro, la actividad creadora. Se escapa para asumirse ella, también, Dios(a), creadora de mundos. En el paso de la esfera rosa a la azul, del mármol a la tela, la escritura, escrita por la mano de la niña, se presenta como una actividad productora de realidad. En la figura del Atlas farnesiano, Peter Sloterdijk muestra un tipo de relación entre el cuerpo masculino y la esfera. “La

⁴³⁸ Focillon, Henri. *La vida de las formas y elogio de la mano*. Madrid, Xarait, 1983, p. 71.

figura farnesiana del Atlas nos ha puesto ante los ojos sensiblemente la paradoja de la esfera omnicomprendiva. Si el globo celeste ha de representar en verdad el símbolo autoverificador de la inclusividad absoluta, ¿qué sucede entonces con el infortunado Atlas que tan evidentemente no está contenido en aquello que sustenta entre sus manos? ¿Qué sucede con la cualidad de totalidad de una figura omnicomprendiva del todo, fuera de la cual pulula un ser excluido, perdido, proscrito?”⁴³⁹ El cuerpo femenino, en la obra de Bourgeois, por el contrario, establece la relación de inclusividad de que carece el cuerpo masculino. El gesto de la mano reúne, de una vez, el espacio interior y el exterior, brindándole a lo femenino un dominio carente en lo masculino.

La masa amorfa, que sirve de base, podría considerarse opuesta a la mano. El enfrentamiento de estas formas constituiría una tercera oposición. Si la primera parecía chocante, “la existente entre la masa amorfa y la esfera”, ésta lo es más aún. Se trata de la oposición existente entre lo amorfo y aquello que, mediante el trabajo artístico, puede transformarlo, darle devenir, sentido. La mano que sale de la esfera es la mano de Bourgeois, la mano de la escultora. Su actividad, atendiendo a la esfera azul de *Persecución infinita*, será la escritura.

2.9 Un sueño que es pesadilla: la *Mujer casa*.

El sueño de toda mujer en una sociedad tradicional es una casa. Para lograrlo buscará al hombre que sea capaz de brindársela. Después, cuando el sueño se haya concretado, cuando ya tenga su casa, empezará la pesadilla. “El medio de las *femme maison* es propiamente surrealista: es el espacio del sueño”⁴⁴⁰. O, más bien, de la pesadilla. La pesadilla, que es un género del sueño, tiene un nombre para Bourgeois: *Mujer casa*. “Las *Femmes-maisons* son tal vez

⁴³⁹ Sloterdijk, Peter. *op. cit.*, p. 87.

⁴⁴⁰ “The milieu of the femme maison is properly surrealist: it is the space of dream”. Nixon, Mignon, *op. cit.*, p. 51.

emblemáticas de toda la obra de Louise Bourgeois. La combinación de formas geométricas y orgánicas, de rigidez y maleabilidad, de arquitectura y viscera, sirve como una metáfora de su propia constitución psíquica⁴⁴¹. En las cinco obras de *Mujer casa (Femme maison)* elegidas para ser analizadas en este apartado está presente la metamorfosis⁴⁴² de un cuerpo femenino en una construcción arquitectónica. Para Marina Warner los miembros y el cabello que salen por las ventanas ocultas, como un chorro o flujo (recordemos el simbolismo líquido del cuerpo, presente en el Capítulo 1), se relacionan con los secretos reprimidos. Se trata de una metamorfosis siniestra: el cuerpo femenino y la edificación, como si fueran dos líquidos extraños uno para el otro, dan como resultado una mezcla espantosa. “Aunque soy francesa, no puedo pensar que alguna de estas pinturas haya podido ser pintada en Francia. Todas estas pinturas son americanas, de Nueva York”.⁴⁴³ El cuerpo femenino edificado corresponde a la vida en la gran ciudad. Se trata de un cuerpo extraño, siniestro, donde los límites, de una y otra naturaleza (la biológica y la arquitectónica: la carne y la piedra), no están bien definidos. La prisión que atrapa tiene, en la obra de Christo, forma rectangular y aparece como un bulto. Para Bourgeois, como se ha visto en *Persecución infinita*, es una esfera, y también una casa. Se trata de un cuerpo de mujer tragado por el espacio doméstico.

⁴⁴¹ “The *Femmes-maisons* (‘House-Women’) are perhaps emblematic of Louise Bourgeois’s entire oeuvre. The combination of geometric and organic forms, of rigidity and malleability, of architecture and viscera, serves as a metaphor for her own psychic makeup”. Bernadac, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁴² Marina Warner: “Las figuras sugieren un arca con compartimientos y hoyos ocultos, y estos chorrean y fluyen, y salen miembros y cabello –y retoños (ramas). Secretos innombrables e invisibles están confinados dentro de tales edificios”. “*The figures suggest an ark with compartments and hidey holes, and these in turn spout and flow, and put forth limbs and hair – and offspring. Unnamed and invisible secrets are concealed within such edifices*”. Louise Bourgeois: exhibition at Tate Modern, 12 May to 17 December 2000, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁴³ “Even though I am French, I cannot think of one of these pictures being painted in France. Every one of these pictures is American, from New York”. Bourgeois, Louise, *op. cit.*, 1998, p. 45.

Esta metáfora del cuerpo convertido en casa está presente en el cuento *El papel de pared amarillo*⁴⁴⁴. Afectada por una depresión post-parto, la protagonista, que es esposa de un médico, es sometida a una terapia basada en la inmovilización. La mujer es forzada a permanecer todo el tiempo dentro de la casa, evitando el más mínimo esfuerzo mental. Al descubrir que la cama tiene las patas clavadas al suelo, la mujer entiende que goza de una condición semejante. Al no poder salir de la habitación se siente como si fuera un mueble más. Descubre, en el diseño del papel tapiz, una realidad aterradora: hay un ser que se mueve allí. Su desequilibrio aumenta día con día hasta que, ya enloquecida, arranca trozos del papel tapiz para permitirle salir a una mujer que, reducida a una bidimensionalidad siniestra, está aprisionada detrás del papel, la mujer que es ella misma. “Al final he salido –he dicho-, aunque no quisierais ni tú ni Jane. ¡Y he arrancado casi todo el papel, para que no podáis volver a meterme!”⁴⁴⁵. Son las palabras de una esposa que, como resultado de la represión a la que es sometida por parte de su esposo (una represión suave y doméstica, casi imperceptible), se siente como un mueble: prisionera de la casa que él le ha brindado. Es fascinante y espantosa la imagen que simbólicamente representa a la mujer: se trata de una cama. Pero no se trata de cualquier cama, sino de una cuyas patas han sido clavadas al piso. El cuerpo de la mujer, la esposa, se encuentra preso dentro de la casa, sin posibilidad de poder salir. El ser femenino queda preso en el plano horizontal. Pero no es todo, prisionera en la casa la mujer se percibe a sí misma atrapada detrás del papel tapiz, el cual debe despegar y destrozar si quiere escaparse. No sólo se cuenta con la imagen del aprisionamiento horizontal (de la cama clavada en el suelo), sino también del vertical (del cuerpo cautivo bajo el papel tapiz). La mujer aparece encerrada en el piso y en la pared, presa en la casa. El gótico femenino, afirma Miquel Berga⁴⁴⁶, parece presentar mujeres

⁴⁴⁴ Gilman, Charlotte. *El papel de pared amarillo*. En: Gilman, Charlotte (et al) *Cinco mujeres locas*: Barcelona: Lumen, 2001.

⁴⁴⁵ Gilman, Charlotte. *Ibid.*, p. 77.

⁴⁴⁶ Con el término “gótico femenino” Miquel Berga se refiere a la literatura gótica escrita por mujeres, o por hombres, cuyo tema es la mujer. En este género, los personajes, siempre femeninos, aparecen apresadas en su rol femenino. Gilman, Charlotte. *Ibid.*, p. 1.

encerradas en la casa de la ficción; en el caso de Bourgeois se trataría de mujeres cuyos cuerpos han desaparecido entre la arquitectura y el mobiliario. Pasa lo mismo en las mujeres prisioneras del cuerpo que es *Mujer casa* (*Femme maison*).



Fig. 59. Francesca Woodman, *House N° 4*, 1975-76.

El problema de la desaparición del cuerpo en relación con la casa, tal como ocurre en *El papel de pared amarillo*, es representado por Francesca Woodman en la serie de fotografías *House*, de 1975-76 (Fig. 59). Bajo “los marcos de las ventanas, tras trozos de papel pintado desprendidos o escondida en una chimenea desvencijada”⁴⁴⁷, el cuerpo de la artista se halla en un proceso de desaparición en el interior de la estructura de una casa en ruinas. En esta obra vemos, siempre mezclados, los fragmentos corporales con los de la casa en ruinas. Detrás del trozo de papel, como ocurre con el personaje femenino del cuento mencionado más arriba, se encuentra presa una mujer. En la obra de Woodman, como veremos que sucede en *Mujer casa* de Bourgeois, el cuerpo producto de la catástrofe se presenta como una realidad fragmentada.

⁴⁴⁷ Jones, Amelia. *El cuerpo del artista... op. cit.*, p. 170.



Fig. 60. Louise Bourgeois. *Mujer casa (Femme maison)*, 1946-47.

Joseph Helfenstein encuentra que en los cuadros de *Mujer casa*, “el cuerpo femenino se combina violentamente con una casa. Esta alegoría muestra la drástica reducción de la mujer a sus tareas domésticas y el factor carcelario de este reparto social de roles”⁴⁴⁸. Quisiera resaltar, en primer lugar, el aspecto violento de la transformación. La metamorfosis, ocurrida súbitamente, es como un hachazo que consiguiera mutilar el cuerpo femenino. En cada una de las obras la cabeza, los brazos o las piernas, como se verá a lo largo de este apartado, han sido arrancados. En algunos casos el tronco es alargado y las extremidades reducidas hasta alcanzar un tamaño diminuto, desproporcionadas. La enseñanza de esta serie es que el encuentro entre la mujer y la casa, siempre mediado por el hombre (el esposo), produce un resultado funesto. La estrategia arquitectónica, junto a la ingenieril, ambas de naturaleza masculina, hacen aparecer partes de la casa allí donde algunas

⁴⁴⁸ Louise Bourgeois. *Memoria y arquitectura*. Catálogo Exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, Aldeasa, 1999, p. 20.

partes del cuerpo van desapareciendo. La mujer atrapada en el rol femenino, una característica del gótico femenino que ya ha sido comentado en una nota a pie de página en este apartado, se enfrenta, con la casa, a un peligro que amenaza con hacerla desaparecer.

En todos los casos la parte superior del cuerpo femenino, donde debía estar la cabeza, ha sido ocupada por una casa. Esto lo vemos claramente en *Mujer casa* (1946-47) (Fig. 60), donde el cuerpo no sólo ha sido presa del doloroso cambio de forma, sino que, además aparece como fragmento: hacia arriba y hacia abajo el cuerpo luce la mutilación de la cabeza y los pies, respectivamente. Se trata de un cuerpo al que ya le resulta imposible escapar. Si el cuerpo femenino es un cuerpo humano, entonces el *cuerpo casa* apunta hacia una deshumanización. “La casa es parte de su cuerpo, crece de él. Las pequeñas manos que surgen de la estructura están, según Bourgeois, pidiendo ayuda a gritos: ‘Por favor no me olvide. Venga a buscarme. Estoy herida. Estoy *home-sick* (nostálgica) Venga, venga y lléveme’. *Femme Maison*, dice ella, es un autorretrato. La casa atrapa a la mujer, a la ansiosa ama de casa que era Bourgeois en la década de los 40, pero también a la Bourgeois de hoy. ‘Siento mi casa como una trampa’, escribe en su diario de 1980”⁴⁴⁹. La obra se refiere a un problema de género, pero también a un problema personal de la artista, lo que brinda a su trabajo una fuerte carga autobiográfica.

⁴⁴⁹ Louise Bourgeois. *Memoria y arquitectura*. *Ibid.*, p. 42.

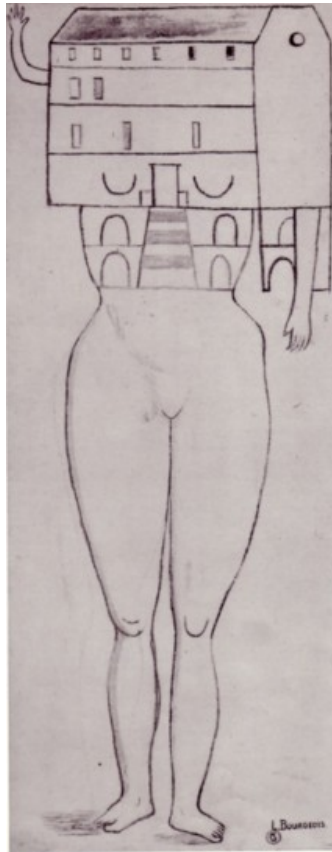


Fig. 61. Louise Bourgeois. *Mujer casa (Femme Maison)* 1946-47.

Doble pérdida: la *mujer casa* burguesiana pierde la casa (por el exilio), y se pierde en la casa. La nostalgia (*homesickness*) se refiere al trastorno derivado del exilio, por un lado, y, por el otro, el que se desprende del cautiverio al que está sometida el ama de casa. Esta pérdida se traduce en una pérdida del cuerpo.



Fig. 62. Louise Bourgeois. *Mujer casa (Femme Maison)* 1946-47.

Al tratarse de un refugiado, hemos visto cómo Christo también pierde el lugar, es *stateless*. Pierde su estado, no tiene ya más nexos con un espacio social que le corresponda; como los objetos de los bultos está perdido, separado. Enferma de casa, la *mujer casa* de Bourgeois pierde su forma corporal. Christo está perdido en un afuera interminable. El espacio interior de las esferas o la casa también parece interminable para Bourgeois. Perdida en el adentro, la *Mujer casa* parece no poder escapar de allí porque se ha convertido en ese allí, en espacio arquitectónico. En el caso de Christo hubo decisión para huir, porque su trabajo artístico está marcado por la huida. Las mujeres domesticadas de Bourgeois, por su parte, llevan como enfermedad la pérdida del afuera, de un afuera que sienten que, todavía, les corresponde.

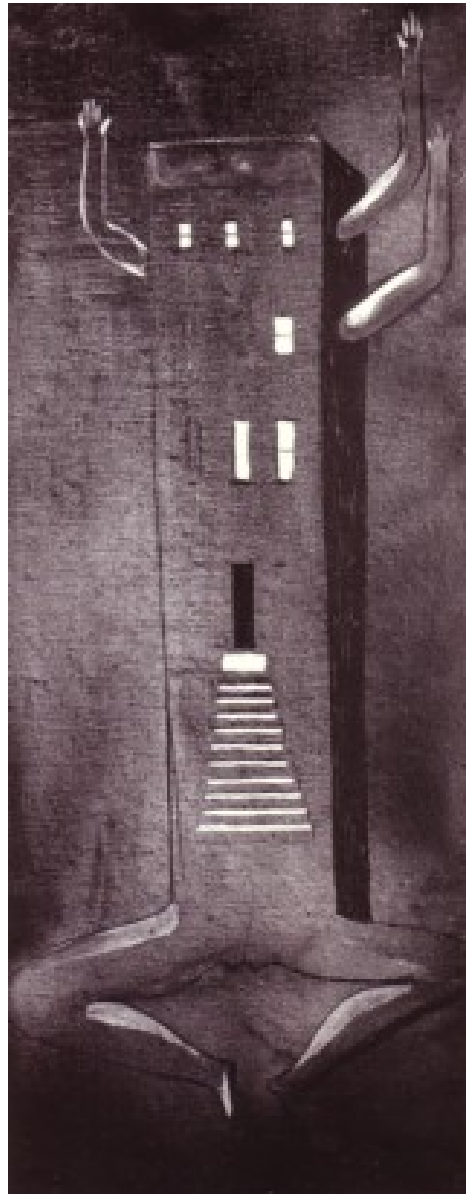


Fig. 63. Louise Bourgeois. *Mujer casa (Femme Maison)* 1946-47.

En las distintas obras que conforman *Mujer casa* la casa va: a) de la cintura a la cabeza (Fig. 61); b) del pecho a la cabeza (Fig. 62), c) de la ingle a la cabeza (Fig. 26); d) ocupa sólo el lugar de la cabeza (Fig. 63) y; e) cubre el cuerpo a partir de los muslos (Fig. 64). La casa cubre la cabeza, pero descubre el sexo. Al faltarle la cabeza le faltaría el pensamiento: su cuerpo aparece totalmente erotizado. Esta exhibición del sexo expresa, para Lynne Cooke, que “la sexualidad femenina ya no es privatizada, encerrada, controlada y contenida dentro de la arena doméstica. Es la conciencia la que está constreñida,

encadenada por la fuerza restrictiva de los usos y las costumbres domésticas, sociales y matrimoniales”⁴⁵⁰. Se trata de un cuerpo femenino caracterizado por la ausencia de unidad corporal. Sólo fragmentos de un cuerpo complementan la casa. Incompleto, el cuerpo atrapado en el proceso de des-encarnación parece ir al encuentro de aquello que le hace falta. Así lo indicaría la postura de los pies en algunas de las obras.

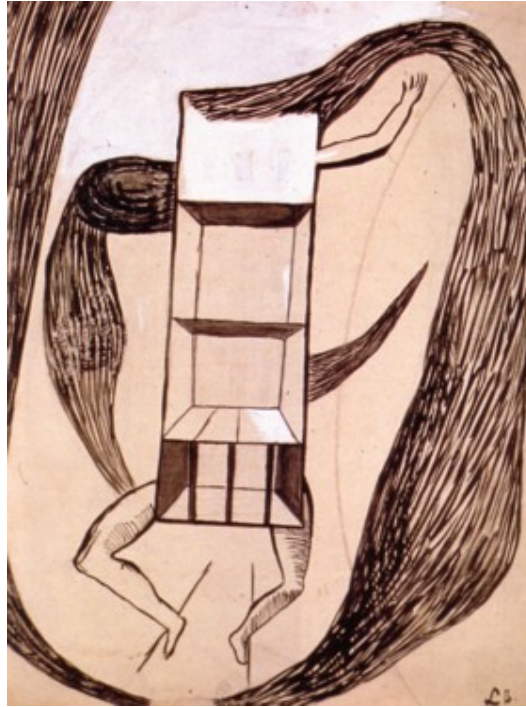


Fig. 64. Louise Bourgeois. *Mujer casa (Femme Maison)* 1947.

En tres de las cinco obras hay ventanas a la altura donde debían estar los ojos, lo cual indica que la cabeza atrapada puede ver, por las ventanas de la casa, hacia el exterior: ¿Mira hacia dónde se dirigen los pies? ¿Acaso los guía? Este detalle establece una dialéctica dentro-fuera que enriquece el análisis del cuerpo en metamorfosis que presenta Bourgeois. Se trataría de un cuerpo prisionero, pero no en su totalidad, pues las piernas, el torso, los brazos y la mirada se encuentran fuera de la casa. El cuerpo queda roto entre un interior

⁴⁵⁰ Louise Bourgeois. *Memoria y arquitectura*, op. cit., p. 63.

que encierra la cabeza y el exterior, donde una parte suya todavía puede actuar.

Para Pedro Cruz Sánchez⁴⁵¹ la visión arquitectónica del cuerpo se opone categórica y frontalmente a la visión abyecta –propia del desprendimiento. Si aquella nos brinda un cuerpo unitario y estable, la visión del cuerpo que ésta última nos da es fragmentaria e inestable. En *Mujer casa* nos enfrentamos a un doble proceso de deformación: de la unidad arquitectónica y de la unidad corporal. En este proceso de descomposición fisiológica y formal, el cuerpo de la mujer y el cuerpo de la casa no encuentran acomodo ni arreglo. En ese sentido nos encontramos, en *Mujer casa*, no con un cuerpo, sino con escombros de éste. “El ‘escombro no se constituye, por consiguiente, como fragmento por ‘desencuadre’ sino por carencia, por ‘desprendimiento’, por su representación como ‘no-arquitectura’: no obviando, en cualquier caso, que, en toda ‘anarquitectura’, existe una negación de la memoria, ya que, para que el escombro se revele como un absoluto en su fragmentariedad, el instante del desprendimiento se debe convertir en un olvido del referente arquitectónico que garantice no solamente su ‘ruptura física’, sino, de igual modo, su ‘ruptura imaginaria’”⁴⁵². Es por eso que el trabajo artístico de Bourgeois puede entenderse como una reconstrucción del pasado, es decir de la memoria. En su caso, la mayor parte de su obra remite al momento del desprendimiento; y es precisamente por eso que buscaría recuperar el momento en que todavía la integridad definía al cuerpo. Por esa razón, el aspecto autobiográfico se convierte en un rasgo esencial.

Identifico cuatro rasgos característicos en el mito de la *Mujer casa*. El primero es el carácter imperfecto, defectuoso (entendido como falta de unidad) del cuerpo de la mujer doméstica, lo que evidenciaría una pérdida de corporeidad y libertad, pues la casa simbolizaría el grillete en el pie del prisionero. El segundo rasgo es la deshumanización, por la pérdida de unidad que define el cuerpo. Al convertirse en una realidad arquitectónica, el cuerpo

⁴⁵¹ Cruz Sánchez, Pedro A. *La vigilia del cuerpo... op. cit.*

⁴⁵² Cruz Sánchez, Pedro A. *Ibid.*, p. 100.

femenino dejaría de ser un cuerpo humano. En tercer lugar quisiera destacar la dialéctica interior-exterior, simbolizada por las puertas y ventanas. El cuerpo de la mujer queda roto, repartido entre un espacio interior, desconocido para quien está fuera de la casa, y una parte exterior, con la que le cuesta interactuar a la mujer por hallarse prisionera en el interior. En estas obras Bourgeois parece recalcar la paradójica situación del cuerpo femenino, que se encuentra prisionero en y de sí mismo. Debido a la metamorfosis impuesta por el principio masculino, para encontrarse y conocerse, al cuerpo de la mujer no le quedaría más remedio que romperse y reconstruirse.

Para Gaston Bachelard habitar es construir. De tal suerte, en el habitar estaría implícita la posibilidad de re-construir el espacio: “Nos haremos sensibles a esta doble polaridad vertical de la casa, si nos hacemos sensibles a la función de habitar, hasta el punto de convertirla en réplica imaginaria de la función de construir”⁴⁵³. Esta es la propuesta implícita en *Persecución infinita*, la obra que será analizada a continuación.

Del género en relación con el cuerpo se derivan las siguientes problemáticas: la fragmentación corporal, el espacio de reclusión, el deseo de huir, la sensación de movimiento y la reconstrucción corporal. En *Sin título (Con mano)* y *Sin título (Con pie)*, nos encontramos con extremidades del cuerpo de una niña buscando salir de una esfera. En un caso se trata de un brazo, en el otro de una pierna. En tanto hay mutilación, el dolor está presente. La sinécdoque, la presentación del fragmento corporal por la totalidad del cuerpo, es un rasgo distintivo en estas obras. La sensación de movimiento en ellas tiene que ver con el tránsito, del interior al exterior, implícito en la huida.

Por su parte, en *Mujer casa*, a diferencia del cuerpo infantil nos encontramos con cuerpos de mujeres adultas, precisamente amas de casa. La mutilación y la sinécdoque son también rasgos distintivos, por lo que el dolor sobrevuela estas obras. La recomposición, entendida como búsqueda de un cuerpo no reducido, no fragmentado ni disminuido, tiene que ver con la huida, con un viaje

⁴⁵³ Bachelard, Gaston. *La poética del espacio... op. cit.*, p. 49.

que lleve al cuerpo por un recorrido donde, con seguridad, la pérdida de la parte arquitectónica devendrá ganancia corporal. La reclusión está representada por la casa y la parte del cuerpo confinado en ella.

Como en las obras analizadas en los dos párrafos anteriores, en *Persecución infinita* nos encontramos con un cuerpo que, en el intento por escapar del espacio de reclusión se ha auto-fragmentado. Está presente, también, el dolor no sólo a causa de la ruptura, sino del remiendo. El movimiento, presente en la búsqueda del cuerpo deseado, nos habla de un proceso infinito de reconstrucción corporal.

2.10 *Persecución infinita*: reconstrucción corporal infinita.

¿Qué es lo que aporta a la tesis de la desaparición y la aparición del cuerpo en relación con la escritura la identificación entre cuerpo y casa? La actividad del remiendo, como se discutirá en este apartado, donde se analiza la obra *Persecución infinita*, es eminentemente femenina y doméstica. La costura y el remiendo, entendidos simbólicamente como una escritura, podrían ser pensados como actividades que, casi en secreto, lleva a cabo la mujer doméstica. Esta actividad secreta, o casi secreta, tendría que ver con la reconstrucción de su cuerpo.



Fig. 65. Louise Bourgeois. *Persecución infinita*, 2000.

Tela azul.

En la esfera azul de *Persecución infinita* (2000) (Fig. 65) asumirse, surgir, sólo es posible mediante el desplazamiento de un interior, desconocido y oscuro, al exterior luminoso. Aunque el grosor del límite no sea mayor al de una línea, la obra nos advierte que no hay viaje que implique mayor distancia, mayor esfuerzo. No hay viaje más difícil, más arduo, más doloroso que el que implica su cruce. Sobre todo doloroso. *Persecución infinita* nos enseña que toda huida es una herida, o más bien, un conjunto de ellas. Nos muestra, también, que toda herida es una reconstrucción. Al cruzar, el límite se desgarra y, a un tiempo, desgarra el cuerpo de quien lo cruza. En esta obra salir consistirá en remendarse, cosiendo los retales en los que se ha convertido la unidad que era el cuerpo. Esto podría significar que el límite cruzado, en realidad, no es ajeno al cuerpo: el cuerpo habría devenido ese límite. Sólo mediante la ruptura del cuerpo sería posible superarlo, recuperarlo. El corte, que implica la puesta en duda del límite, requiere no sólo del deseo de ir más allá, sino de la habilidad en el manejo de las herramientas de corte. En *Sin*

título (1985) (Fig. 66) Bourgeois querría representar, a través de esta panoplia, el conjunto de herramientas que permiten el corte de distintos tipos de textil. Esta habilidad manual, propia de la costurera y el cirujano, puesto que la envoltura corporal es presentada como textil y piel, está presente en *Persecución infinita*. “Las manos que aprenden del mundo y que levantan, desde ese aprendizaje, su inteligencia y su sabiduría ‘obran’ ya recreando la vida. La palabra cirugía que es, en su origen una palabra griega, significa ‘practicar un arte’, ‘hacer algo con las manos’, incluso ¡tañer!, ¡tocar un instrumento musical!”⁴⁵⁴. La costurera se convierte en cirujano ante la necesidad de reconstruir, es decir, re-apropiarse, su cuerpo.



Fig. 66. Louise Bourgeois. *Sin título*, 1985.

⁴⁵⁴ Pera, Cristóbal. *El cuerpo herido. Un diccionario filosófico de la cirugía*: Barcelona, El Acantilado, 2003, p. 11.

El límite y la frontera son temas que, necesariamente, están relacionados con el *infraleve* duchampiano. En esta investigación se parte de una relación muy estrecha entre el límite y la práctica de una escritura corporal, que buscaría la aparición y reconstrucción de un cuerpo desaparecido. Como se ha dicho con relación a los bultos de Christo, el límite representado por la tela puede ser entendido como un espacio para la lucha a través de la escritura. El espacio del límite, llamado *infraleve* por Duchamp y “entre-deux” por Beuys, es decir, el espacio del en-medio, alude al velo tanto por su grosor como por conseguir velar y ocultar, pero también revelar. En el caso de Christo, como parece advertir en los bultos, desgarrar sería revelar. Bourgeois nos muestra que la fuerza represora no logra contener el cuerpo vivo que vivía allí como si estuviera muerto. El espacio de la desgarradura sería también para la escritura. Debido a la recurrencia de este tema en las obras analizadas a partir del Capítulo 1, en el siguiente capítulo, ya casi para terminar este tema, será abordado con mayor detalle en el apartado intitulado “La escritura como una práctica del límite”.

“El huevo es un símbolo que enseña de por sí a pensar en conjunto la forma que cobija y su rotura. El origen no sería tal si no se liberara de él algo como algo surgido de él. Pero no tendría fuerza como origen si lo surgido de él no pudiera volverlo a ligar a sí de algún modo”⁴⁵⁵. Sloterdijk pone en evidencia la envoltura que cobija, y la condición de que, para que haya origen, debe haber rotura, fragmentación o desgarradura de la envoltura. Identifica la fuerza del sujeto originario como la capacidad de ligar consigo la envoltura fragmentaria. De modo que la afirmación del ser que surge consistiría no sólo en romper el cascarón, real o metafórico, sino en proceder a su reconstrucción. En *Persecución infinita* el cuerpo de la mujer que va saliendo, como la envoltura, se ha rasgado haciéndose jirones. Para no perder la forma y el contenido ha sido necesario remendarse. No sólo estaría presente el dolor de la desgarradura de la piel⁴⁵⁶ (la envoltura), sino el de la aguja que entra y sale.

⁴⁵⁵ Sloterdijk, Peter. *Esferas I... op. cit.*, p. 297.

⁴⁵⁶ Ya se vio en los bultos que el tejido del envoltorio simboliza la piel.

Entre la esfera azul y el cuerpo que va saliendo no hay una línea que sirva de frontera, que oponga una a otra, que sirva de separación. No hay límite que permitiera establecer una diferencia. El cuerpo se prolonga más allá de sí mismo, incluyendo la esfera. Lo mismo ocurre con la esfera, que encuentra una prolongación en el cuerpo que se levanta por encima de ella. “El mundo, aunque es exterior al organismo, no es conocido sino a través de nuestro cuerpo”⁴⁵⁷.



Fig 67. Louise Bourgeois. *Mujer cuchillo (Femme Couteau)*, 1969.
Mármol rosa.

Con base en un análisis iconológico, Juan Antonio Ramírez afirma que el Partenón, un edificio erigido a la diosa Atenas que mezclaba inconsistentemente el estilo dórico y el jónico, representaba en realidad su naturaleza andrógina: “El Partenón sería, en realidad, una especie de edificio ‘andrógino’, lo cual parece bastante lógico tratándose del templo dedicado a una diosa sabia, pero también militar, como era Palas Atenea. El exterior dórico (masculino) equivaldría a la coraza guerrera de Atenea mientras que el interior jónico revelaba su verdadera naturaleza femenina. Recordemos que en el recinto del Partenón había dos grandes estatuas de la diosa: una de bronce,

⁴⁵⁷ “Le monde, bien qu’extérieur à l’organisme, ne lui est connu qu’à travers notre corps”. Bernard, Andrieu (2007). “L’externalité du corps cérébré : Epistémologie de la constitution interactive du corps et du monde”. En <http://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/docpdf/externalite.pdf>. (10 de junio de 2008)

situada fuera, donde aparecía con un casco guerrero y con la lanza preparada (era la Atenea Prómachos), y otra de oro y marfil, dentro del templo, en actitud reposada, con el escudo apoyado en el suelo (Atenea Parthenos). Es como si Fidias hubiera interpretado de un modo figurativo con estas dos estatuas las alusiones corporales genéricas que estaban implícitas en los dos lenguajes arquitectónicos, aparentemente incompatibles, del edificio proyectado por Ictino y Calícrates”⁴⁵⁸. En *Persecución infinita*, de forma semejante, aunque en sentido contrario, estaría presente la naturaleza andrógina. En el remiendo visible en la parte exterior estaría presente el principio femenino, manifiesto en una actividad de tradicionalmente realizada por la mujer; mientras que en el interior se encontraría actuando el principio masculino representado por la potencia del corte. El cuerpo de la mujer, como lo pone de manifiesto Bourgeois en *Mujer cuchillo* (1969) (Fig. 30) habría devenido un arma cuyo principal objetivo sería, mediante el corte, abrir la envoltura que la encubre. Hay una *Mujer cuchillo* (*Femme couteau*) de 1982, en mármol negro, y otra más de 2002 (Fig. 68), en la que la conversión en filosa hoja de metal no es metafórica, sino real. Como en *Persecución infinita*, en esta obra de textil el cuerpo aparece mutilado y remendado, reforzando la hipótesis que se ha planteado aquí, en el sentido de que el corte del límite deviene corte del cuerpo que cruza. Cuerpo envoltura y cuerpo navaja, uno falso y el otro verdadero: una vez efectuado el corte lo primero en salir sería el cuerpo -verdadero.



Fig 68. Louise Bourgeois. *Mujer cuchillo* (*Femme Couteau*), 2002. Textil crudo.

⁴⁵⁸ Ramírez Juan Antonio. *Edificios-cuerpo*: Madrid, Siruela, 2003, p. 25.

Mediante la acción de remiendo, que tendría el valor simbólico de una escritura, Bourgeois integra el mundo exterior en su propio cuerpo de tal forma que el material corporal es el mismo del cual está hecho el mundo esférico de donde su cuerpo emerge. En esta obra la línea entrecruzada, representada por la cuerda del *Bulto 1958* y *Bulto 1960*, ha dado paso a una escritura conseguida por el remiendo, que ha hecho surgir al cuerpo que se levanta sobre la esfera. Otro rasgo notable es que el cuerpo, que presumiblemente estaba oculto, ha pasado del interior al exterior. Desde 1992, obras como *Cell (Arch of Hysteria)*, hasta *Seven in a Bed* (2001), pasando por *Cell XIV (Portrait)* (2000), *Temper Tantrum* (2000) y *Seven in a Bed* (2001), *Diosa Frágil (Fragile Goddess)* (2002) y *Mujer Espiral (Spiral Woman)* (2003), sirven de contexto a *Persecución infinita*. En ellas aparecen cuerpos humanos contruidos con retales donde el trabajo de la aguja y el hilo, una actividad tradicionalmente femenina, construye gestos dramáticos.



Fig. 69. Louise Bourgeois. *Diosa Frágil (Fragile Goddess)*, 2002.

En *Diosa Frágil (Fragile Goddess)* (2002) (Fig. 69) y *Mujer Espiral (Spiral Woman)* (2003) (Fig. 70), así como ocurre en *Persecución infinita*, Bourgeois ha utilizado retales de textil para representar la piel de dos mujeres cuyo cuerpo obedece al trabajo de costura y remiendo. En esos cuerpos aparecen

tres características presentes ya en *Persecución infinita*: en primer lugar, un cuerpo femenino mutilado, incompleto; en segundo lugar, la idea de ruptura de un cuerpo que deviene envoltura mediante un dispositivo de corte; por el otro, el remiendo como metáfora de la reconstrucción corporal. Como ocurre en las obras de *Mujer cuchillo*, el cuerpo acusa una terminación puntiaguda en la parte superior. En ambos casos la cabeza se ha transformado en una herramienta, un objeto filoso que permitiría atravesar, rasgando, la cubierta que lo mantiene confinado. En un caso se trata de un simple pico; en el otro, es más bien una broca de la cual se desprende la idea de giro y perforación. Por otro lado, en estos cuerpos puede identificarse, si ponemos atención en el vientre, que se trata de mujeres embarazadas. En *Diosa Frágil* nos encontramos con un cuerpo femenino rotundo, cuyo vientre y senos inflamados darían cuenta de un embarazo próximo. Por su parte, en *Mujer Espiral*, del cuerpo femenino sólo son visibles las piernas y el vientre, que también parece el de una mujer a punto de dar a luz. La idea presente en ambas obras sería que, en el parto, el cuerpo que está por nacer no es el de un descendiente, sino el de la propia mujer. El que ha de nacer sería su cuerpo completo, íntegro. Todo el trabajo de fragmentación y remiendo (reconstrucción) transcurriría, precisamente, en el cruce o destrucción del límite que define el confinamiento.



Fig. 70. Louise Bourgeois. *Mujer Espiral (Spiral Woman)*, 2003.

Como se ha dicho con respecto a los bultos, el delgado espacio fronterizo, donde ocurre el remiendo, podría ser interpretado como el sitio de la escritura. De tal suerte, toda escritura de carácter existencial, es decir una escritura esencial, verdadera, parece insinuar Bourgeois en *Persecución infinita*, llevaría implícita una desgarradura, no de carácter conceptual, sino de carácter corporal. Tal escritura provocaría una sensación semejante a la *Descripción de un estado físico* de Artaud: “una sensación de quemadura ácida en los miembros, / músculos retorcidos e incendiados, el sentimiento de ser un vidrio frágil, un miedo, una retracción ante el movimiento y el ruido. Un inconsciente desarreglo al andar, en los gestos, en los movimientos. Una voluntad tendida en perpetuidad para los más simples gestos”⁴⁵⁹. La escritura aparece como sitio de la revelación, porque gracias a la desgarradura se libera un contenido interior que habitaba en la oscuridad. Sitio⁴⁶⁰: lo pienso en su doble acepción, como lugar y como lugar donde podría darse el combate. La escritura sería el

⁴⁵⁹ Artaud, Antonin. *El pesa-nervios*: Madrid, Visor, 2002, p. 26.

⁴⁶⁰ Sitio. Cerco que se pone a una plaza fuerte. Pequeño Larousse Ilustrado. París, 1970.

espacio del combate por la expresión, que también es intento por afirmarse: “El arte trata de la capacidad de expresarte tú mismo, de expresar tus íntimas relaciones, tu inconsciente, de confiar suficientemente en el mundo como para expresarte directamente (...). Todo arte procede de terroríficos fracasos y terroríficas necesidades que tenemos. Trata de la dificultad de ser uno mismo.”⁴⁶¹

Dice Jean Clair⁴⁶² que el hombre no está, en modo alguno, contenido por su cuerpo, y menos aún ‘marcado’ en su anatomía por los signos que determinan su identidad y que dictarían su destino. A través de la palabra Clair identifica un acceso al infinito, relacionado con la construcción de significado y las interpretaciones que se desprenden de ello. A través de la escultura Bourgeois escruta. “El arte de Bourgeois se refiere al poder de escudriñar (de escrutarnos nosotros mismos). El proceso de trabajo lo concibe como un exorcismo.”⁴⁶³ Entre el escritor y el detective no habría diferencia, pues se trata de figuras intercambiables. “El detective es quien mira, quien escucha, quien se mueve por ese embrollo de objetos y sucesos en busca del pensamiento, la idea que una todo y le de sentido. En efecto, el escritor y el detective son intercambiables”⁴⁶⁴. Escribir será investigar, y unir. En *Persecución infinita* la escritura/remiendo buscaría re-unir un cuerpo que, por haberse atrevido a cruzar, ha terminado en retales. Hay una relación entre el título de la obra y la actividad detectivesca a la que se refiere Paul Auster. Una “persecución infinita” implicaría, con relación al detective, una labor infinita en cuanto a la investigación y la unión, lo cual tendría como consecuencia, simbólicamente, la existencia de un proyecto infinito de reconstrucción corporal. Esta actividad de remiendo/escritura aparecería como el acto de escrutar, que busca reunir con la esperanza de encontrar(se), para, así, deshacer la ausencia de uno, la

⁴⁶¹ García Cortés, José Miguel. *El cuerpo ... op. cit.*, p. 107.

⁴⁶² Clair, Jean, *Cinq notes sur l'oeuvre de Louise Bourgeois...* op .cit.

⁴⁶³ García Cortés, José Miguel, *op. cit.*

⁴⁶⁴ Auster, Paul. *Ciudad de Cristal*. Barcelona, Anagrama, 2001, p. 13.

ausencia en uno. Se escribe para hacerse presente, para hacer presencia, para ser presencia. Se escribe para encontrarse, para hacerse visible.

En la frontera, ese espacio sin espacio donde el interior y el exterior se separan porque se repelen, allí es donde se da el significado. Allí ocurre el surgimiento de sentido. Es el espacio de la escritura, que hay que entender como la práctica del surgimiento del ser, de la auto-conciencia. Dice Sloterdijk que la gran visión “intuitiva en lo uno, abierto, todo-en-derredor, no lo intentan prácticamente nunca los mortales corrientes porque están apegados siempre a lo circunstancialmente actual y a lo que se encuentra más cerca, y dentro de la esfera son ciegos a ella. Enredados en cosas que hacer, historias y opiniones, se pierden esa situación excepcional de apertura teórica que significa la visión panóptica en el interior del ser desencubierto”⁴⁶⁵. Esta visión de la esfera desde el exterior, es lo que está presente en *Persecución infinita*. Del cuerpo que va surgiendo se espera que obtenga, en la ruptura de la frontera que es el espacio de encierro y su propio cuerpo, una conciencia más elevada.

Persecución infinita podría entenderse como la persecución sin fin de un pasado atroz. El paso de la niña pequeña, simbolizada por el brazo de *Sin título (con mano)*, a la mujer adulta representada por los senos de *Persecución infinita*, hablaría de una represión que se continúa en la memoria, así como de la maduración de una estrategia de escape que, en el caso de Bourgeois, tiene que ver con aquello aprendido desde pequeña, el manejo de la aguja y el hilo.

En *La filosofía del tocador* Sade nos brinda la inmundicia de una hija libertina, Eugenia, cosiendo con hilo rojo los dos orificios de la madre –la vagina y el ano: “Eugenia: Que cosamos los dos agujeros. Saint Ange: ¿tienes hilo y aguja?”⁴⁶⁶. Tal acto, dice Dalia Judovitz, representaría la negación de la madre como origen. El acto de cancelación, mediante la costura, del umbral a través del cual Eugenia vino al mundo, la convertiría en dueña de sí misma. “La

⁴⁶⁵ Sloterdijk, Peter. *Esferas II...* op. cit., p. 79.

⁴⁶⁶ Sade, Marqués de. *Filosofía del Tocador*. México, Grupo Editorial Tomo, 2005, p. 158.

figura de Eugenia con aguja de coser e hilo rojo, atraviesa este proceso de desfiguración, la posición del escritor en Sade, cuyo pene ha devenido una aguja de coser. De este modo la escritura encarna, a través de esta violenta obra de retacería, la mano doblemente trabajada por el género por una naturaleza femenina y una cultura masculina⁴⁶⁷. Ante tal acto extremo, ante una práctica fronteriza de tal índole, Dolmance, el maestro libertino, aplaude: “¡Magnífico trabajo, Eugenia! ¡Has nacido para costurera! Pero asegúrate de que no dejas demasiado espacio entre dos puntadas...”⁴⁶⁸ Nacer para costurera significaría negar su nacimiento, hacerse dueña de su existencia. En el caso de Bourgeois, tal acto de afirmación, de negación contra el origen, no apunta hacia la figura materna, sino hacia la paterna. Ha dicho la artista: “Siempre he tenido fascinación por la aguja, por el poder mágico de la aguja. La aguja se utiliza para reparar el daño. Es una reivindicación del perdón”⁴⁶⁹. En su caso, tal acto de afirmación corporal para sí misma (como ser autónomo), y de negación contra el origen, no apuntaría hacia la figura materna, sino hacia la paterna. Aunque es de carácter psicológico el daño provocado por el padre en el ámbito doméstico dominado por el padre, para superarlo, Bourgeois decide utilizar, en estas obras, la imagen del cuerpo de una mujer –que podría ser entendido como su propio cuerpo. Tal daño, como apunta la artista, sería reparable gracias a una actividad de naturaleza simbólica ambigua, como lo es la costura/remiendo, pues aunque corresponde a una labor tradicionalmente femenina, la aguja tiene un simbolismo fálico. La construcción del cuerpo –como aparece en las *Persecución infinita*, *Diosa Frágil*, *Mujer Espiral* y *Siete en la Cama*- sería la estrategia que se opone, en el nivel de enfrentamiento de género, a la estrategia arquitectónica que busca el confinamiento de la mujer en una casa, que redundo, como es denunciado en *Mujer casa*, en pérdida de su cuerpo. Sin embargo, por más mágica que sea la aguja, como dice la artista, no está exento el dolor en el proceso de

⁴⁶⁷ Judovitz, Dalia. *The Culture of the Body. Genealogies of Modernity*. Michigan, The University of Michigan Press, 2000, p. 165.

⁴⁶⁸ Sade, Marqués de. *op. cit.*, p. 159.

⁴⁶⁹ Grosenick, Uta (Ed.). *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Köln, Taschen, 2005, p. 43.

recomposición y regeneración, presente sobre todo en el rostro de *Persecución infinita*.

El cuerpo sobre el globo, al que se ha hecho alusión más arriba, podría entenderse como un cuerpo que, a la par que reconstruye el globo –el mapa terrestre- se reconstruye a sí mismo. En *Contra el mapa*⁴⁷⁰ Estrella de Diego identifica dos características esenciales para la analogía cuerpo-mapa. En primer lugar se refiere a la construcción del mapa como un acto de enfrentamiento ideológico; en ese sentido considera terrible el mapa trazado desde el poder, pues reduce la realidad representada. Esta reducción, como se ha visto en la primera parte de este capítulo, estaría presente en los bultos de Christo. Por otro lado, frente a la práctica cartográfica, negadora de la realidad corporal, encontramos en la obra de Bourgeois una estrategia de enfrentamiento cartográfico consistente en la re-construcción del mapa/cuerpo. La puesta en duda del mapa, presente en *Persecución infinita*, trastocaría la economía de exclusiones e inclusiones del entramado social. Las pieles, dice Estrella de Diego, “son a menudo engañosas, dibujadas, escritas: narradas como los cuerpos”⁴⁷¹.

De acuerdo a lo anterior, en *Siete en la cama* (2001) (Fig. 71) Bourgeois ha reconstruido el cuerpo de siete personas de tal forma que la identidad, un tema esencial en el arte contemporáneo, aparece como una problemática compleja. Siete cuerpos desnudos, abrazados, descansan sobre una cama. Para empezar, resulta problemático hablar de desnudez en un cuerpo que está hecho de tela. Esta desnudez compleja permite entrever el sexo masculino de algunos de esos cuerpos. La interacción de sexos se enfatiza por la interacción de labios, en el beso, a la altura de las cabezas, algunas de las cuales son dobles o con doble cara. Esta reconstrucción del cuerpo indicaría dos cosas muy importantes. En primer lugar, apuntaría a la destrucción de la idea de identidad o mismidad en el ser humano, manifestando una alteridad compleja. Por otro lado, la reconstrucción o remiendo del cuerpo convertido en retales,

⁴⁷⁰ Diego, Estrella de. *Contra el mapa*: Madrid, Siruela, 2008.

⁴⁷¹ Diego, Estrella de, *Ibid*, p. 81.

permitida por la aguja, aparece simbolizada por el pene y la lengua. La actividad erótica es presentada como un tipo de costura/escritura que permitiría el rescate del cuerpo mediante su reconstrucción. El cuerpo de *Persecución infinita* (aislado, confinado) da paso a una comunidad de cuerpos. La costura, que en aquella obra permitía ir incorporándole pedazos a un cuerpo incompleto, en *Siete en la cama*, consigue, mediante la suma de otra cabeza, enriquecer la identidad. Los cuerpos se multiplican. No sólo en número, sino porque un cuerpo resulta dos, permitiendo intensificar la relación erótica sobre la cama. La anexión de partes corporales como retales, permitida por la costura en *Persecución infinita*, se convierte, en *Siete en la cama*, en la unión erótica permitida por los labios (besos), los brazos (abrazos), y el sexo (evidenciado en los penes).



Fig. 71. Louise Bourgeois. *Siete en la cama* (*Seven in a Bed*). 2001.

2.11 Escritura corporal como escultura.

Vista así, la escultura de Bourgeois consistiría en un intento por decir, por escribir, por encontrar la palabra y encontrarse en la palabra. Hay una relación

estrecha entre el escape y la escritura, entre la escritura y la construcción/reconstrucción.

Bourgeois padece una doble reclusión. La primera corresponde al encierro en la casa paterna: la acción que definirá su inicio artístico, y la posterior trayectoria, tiene que ver con el trauma experimentado siendo una niña. Por otro lado, como en la casa paterna, Louise, se halla encerrada en una palabra. Esta palabra es su nombre, su padre se llama Louis y ella Louise. Cautiva del nombre del padre y cautiva de la casa, debe salir de la casa, de la ciudad, pero también de la palabra, salir de la palabra del otro, encontrar su propia palabra. De acuerdo a lo anterior *Sin título (con Mano)* y *Persecución infinita*, esas esferas que apresan, podrían ser interpretadas como prisiones hechas de palabras. La lucha consistiría en salir de la palabra del otro mediante la palabra propia. El nombre, de acuerdo al *Cratilo* de Platón, encierra la esencia de la cosa⁴⁷². La esencia de Bourgeois está perdida y debe recuperarla. Encerrada en una palabra, está fuera del espacio de la escritura, exiliada, presa en el angosto espacio que brinda el nombre del otro.

El primer espacio de reclusión, que corresponde a la casa, es objetivo, el segundo corresponde al ámbito subjetivo. Encerrada en el nombre del padre, está encorsetada en lo masculino. Por ello deberá buscar su liberación, su afirmación. Esta afirmación es en un doble sentido: en primer lugar como hija, como distinta del padre; aunque es Louise, no es Louis. En segundo lugar deberá afirmarse, también, como mujer no sumisa al varón.

A la esfera, que aprisiona el cuerpo, se le podrían asociar tres representaciones diferentes. La primera es la del espacio doméstico, donde se da la doble dominación, masculina y paterna. En segundo lugar, el referente a la ausencia de palabra, espacio eminentemente simbólico, el brindado por el

⁴⁷² Dice Platón en el *Cratilo* que la parte más pequeña del discurso es el nombre, y si éste no es verdadero el discurso será falso, pues lo que se diga del nombre "puede decirse esto mismo del discurso". Platón: *Diálogos*: México, Porrúa, 2005.

nombre del padre. Por último, representa el pasado, el espacio del silencio y el dolor.

¿Cuándo un cuerpo no es un cuerpo? Se pregunta Jonathan Katz. “Cuándo es un molde”.⁴⁷³ El cuerpo está preso en el molde. Experimentar el cuerpo consistirá en la destrucción del molde donde el cuerpo se halla preso. Salir de la esfera, conseguir sacar el cuerpo, hacerlo visible, escribirlo, traerá como consecuencia tres tipos de liberación. En primer lugar, la liberación de la casa, el espacio donde se dio el trauma. Por otro lado, la liberación de la influencia simbólica del padre, fundada en el nombre, la cual consiste en escapar de una doble relación de dominio: una en tanto hija –dejar de ser la hija, la sometida a la ley–, la otra en tanto que comparten un mismo nombre –ser consciente que, a pesar de ser Louise no es Louis. Por último, la esfera representa el pasado. A causa del trauma los acontecimientos, su percepción y recuerdo, se han ido superponiendo de tal suerte que, capa tras capa, han formado una prisión de donde el cuerpo no es capaz de salir. En el caso de Bourgeois, comenta Jean Clair, “la obra se identifica con el síntoma y el arte con la cura”⁴⁷⁴, porque el trabajo artístico le permite salir de ese espacio al reconstruirlo.

La recomposición del espacio, como es mostrada en *Persecución infinita*, estaría asociada a la práctica de la escritura, y tendría su analogía en la recomposición del cuerpo. Dice Bourgeois: “Puedes soportar cualquier cosa si la escribes. Tienes que hacerlo para agarrarte a ti misma”⁴⁷⁵. Como en *Sin título (con Mano)*, en *Persecución infinita* nos encontramos ante una esfera y la parte de un cuerpo que parece salir de ella. El número de formas se ha reducido; de tres (la base, la esfera y el brazo), se ha pasado a dos (la esfera y

⁴⁷³ “When is a body not a body? Answer: When it’s a cast of a body”. Jonathan Katz en: Jones, Amelia (Ed.). *Performing the body: Performing the text...* op. cit., p. 170.

⁴⁷⁴ « L’œuvre s’identifie ici avec le symptôme, et l’art avec la cure ». Clair, Jean, *Cinq notes sur l’œuvre de Louise Bourgeois...* op. cit., p. 16.

⁴⁷⁵ “You can stand anything if you write it down. You must do it to get hold of yourself”. Bourgeois, Louise. *Destruction of the father. Reconstruction of the father*. Cambridge, The MIT Press, 1998, p. 49. Bourgeois, Louise. *Destrucción del padre, reconstrucción del padre: escritos y entrevistas, 1923, 1997*. Madrid, Síntesis, 2002.

un busto de mujer –sabemos que se trata de una mujer debido a los senos–). La salida del brazo, en *Sin título (con Mano)*, sería el resultado de una acción desesperada. Acción a ciegas, pues todo lo del interior debe ocurrir necesariamente en la más completa oscuridad, pues la esfera parece no contar con ventanas u otro tipo de dispositivo que permita el paso de la luz. La salida de la mano respondería a este tipo de acción. Se trataría, también, de un salir a ciegas, pues la mano carece de ojos, y si los tuviera, sería incapaz de ver algo a causa del flashazo provocado por la luz exterior. La aparición de la mano implicaría, en una lectura orientada a la costura/escritura, que una actividad femenina será responsable de la reparación del daño causado por el cruce de una frontera que, cual filo de bisturí, corta.

Las principales diferencias entre ambas obras son cinco, y tienen que ver: (1) con el cambio de sentidos asociados a los miembros que salen de la bola, (2) con el material, (3) con la idea de ruptura y recomposición, (4) con el cambio de color, de rosa a azul, y, por último (5), que hay el cambio del cuerpo de una niña a una mujer adulta, de la esfera rosa a la azul. En primer lugar nos encontramos ante el cambio de la mano a los ojos. Se trata del desplazamiento simbólico del tacto a la mirada, que provocaría la proximidad entre dos sentidos que, al parecer, son completamente diferentes. En *Ojos* (1984) (Fig. 72) unos ojos sin párpados, de mirada incansable, infinita, miran a través de las cuencas minerales. Por su naturaleza mineral la mirada provoca, en esta obra, una sensación táctil.

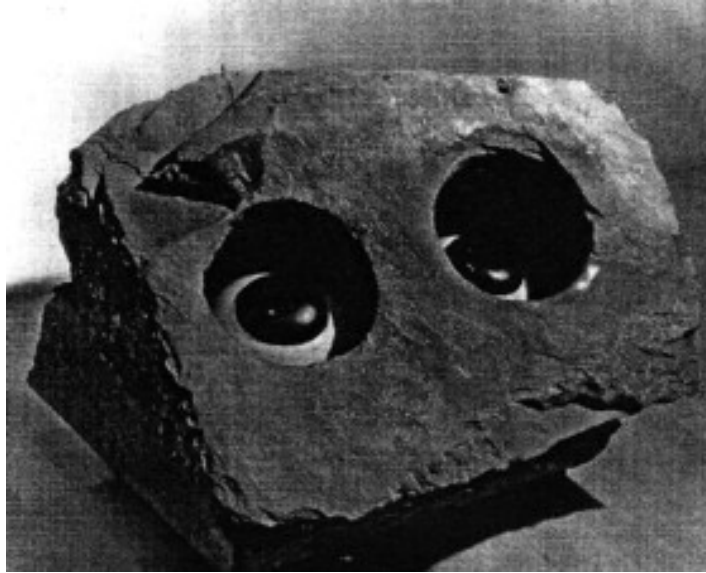


Fig. 72. Louise Bourgeois. *Ojos*. 1984.

Elizabeth Grosz destaca el entrecruce de sentidos presente en la perspectiva de Merleau-Ponty: “Mientras que en sus primeros trabajos Merleau-Ponty destaca la inter-implicación fundamental del sujeto en el objeto y del objeto en el sujeto, en su último texto explora las interrelaciones del interior y del exterior, el sujeto y el objeto, un sentido y otro en una piel común –que describe como el ‘entrecruce’ del observador y lo visible, del tocador y lo tocado, la indeterminación de las ‘fronteras’ de cada uno de los sentidos, su transponibilidad, su rechazo a someterse a las exigencias de la separación tajante o identidad lógica”⁴⁷⁶. Si la mano corona el brazo, la mirada cumple análoga función con el busto. Aunque la boca resulta una clase de ojo por la forma, en esta obra el ojo se presenta como el sentido más significativo en tanto es el que daría cuenta de un mayor impacto por el paso de la oscuridad a la luz.

⁴⁷⁶ “Whereas in his earlier works Merleau-Ponty stresses the fundamental interimplication of the subject in the object and the object in the subject, in his last text he explores the interrelations of the inside and the outside, the subject and the object, one sense and another in a common flesh –which he describes as the “crisscrossing” of the seer and the visible, of the toucher and the touched, the indeterminacy of the “boundaries” of each of the senses, their inherent transposability, their refusal to submit to the exigencies of clear-cut separation or logical identity. What is described as flesh is the shimmering of a *différence*, the (im)proper belongingness of the subject to the world and the world as the condition of the subject”. Grosz, Elizabeth. *Volatile bodies...*, op. cit., p. 95.



Fig. 73. Bruce Nauman. *De la mano a la boca* (*From hand to mouth*), 1967.

Si lográsemos hacer una superposición de ambas esferas, tomándolas como figuras bidimensionales, como circunferencias, podríamos juntar el brazo con el busto. Entonces se conseguiría una metáfora entre la vista y la escritura, y entre la palabra hablada y la escrita. La mano, como quiere Focillon⁴⁷⁷ tendría un ojo. En *Elogio de la mano* Focillon desarrolla la metáfora de la mano rostro. Nos interesa destacar sobre todo dos aspectos de esa metáfora: la mano boca y la mano ojo. La mano que mira y la mano que habla. En una obra de 1967, *De la mano a la boca* (*From hand to mouth*) (Fig. 73) Bruce Nauman ha desarrollado también esta metáfora con un molde de su cuerpo: presenta, como rescatado de un singular emplazamiento arqueológico, el resto de una escultura. El azar ha querido que a esta “parte” corresponda una forma caprichosa. Se trata de una parte corporal que, extraordinariamente, por un

⁴⁷⁷ “La vista resbala por la superficie del universo. La mano sabe que el objeto está habitado por el peso, que es liso o rugoso, que no está soldado en el fondo del cielo y de la tierra con el que parece formar cuerpo”. Focillon, Henri. *La vida de las formas... op. cit.*, p. 73.

lado termina en una mano y por el otro en una boca. Lo cual nos lleva a considerar una analogía entre hablar y escribir, entre la palabra escrita y la palabra dicha, pero también entre el tacto y la palabra. Acariciar, así, es presentada como una acción muy cercana al acto de hablar, de escribir.

El segundo aspecto metafórico, derivado de la superposición de circunferencias a que he hecho alusión en el párrafo anterior, reuniría el ojo y la mano, devolviéndolos a un espacio primigenio donde la división aún no estaba presente. Se trataría de mirar lo que se escribe (mirarlo no como palabras, sino como objetos tangibles) y escribir lo que se mira (la mirada sería una escritura: escribir sería ver) sería el resultado de este encuentro⁴⁷⁸. En *El horizonte en la mano*, Juan Navarro Baldeweg encuentra que la mano se constituye en puente (en el caso de las esferas de Bourgeois se trataría de un túnel), entre el interior y el exterior. “La mano aparece así como una frontera (...) pone en continuidad y en sintonía, como frontera sin obstáculos, ambos dominios”⁴⁷⁹. El de lo orgánico y el de lo inorgánico, pero también el del interior y el exterior. En la medida que se trata de un órgano asociado a la frontera, Navarro la piensa como un puente: “Es una mano-puente que establece vínculos entre distintas orillas (...)”⁴⁸⁰. Para Cristóbal Pera, la mano, más allá de ser un espacio móvil que aprende con el mundo y va ampliando y creando su experiencia con él, “opera sobre el mundo y, evidentemente, sobre otros cuerpos”⁴⁸¹. Recordemos, como se ha visto en el análisis de *Persecución infinita*, que la palabra cirugía significa, en su origen griego, hacer algo con las manos. De tal modo el cuerpo trabajado en aquella obra podría entenderse como un cuerpo intervenido quirúrgicamente, lo que permite unir la segunda parte de este capítulo con la

⁴⁷⁸ Alberto Schommer ha desarrollado una técnica de tratamiento sensual de la fotografía, que consiste en estrujar las fotos, en arrugarlas. Jean Arrouye encuentra en esta técnica, de índole surrealista, una cercanía entre la mano y el ojo: “Arrugando el soporte sobre el que ha fijado imágenes de cuerpos de mujeres, hace que la mano se vuelva, simultáneamente la mirada, instrumento de creación imaginaria”. Arrouye, Jean. *Alberto Schommer*. Madrid, Lunwerg Editores, 1998, p. 17.

⁴⁷⁹ Navarro Baldeweg, Juan. *El horizonte en la mano*: Valencia, Guada Impresores, 2003, p. 49.

⁴⁸⁰ Navarro Baldeweg, Juan. *Ibid.*

⁴⁸¹ Pera, Cristóbal. *El cuerpo herido... op. cit.*, p. 11.

primera del capítulo siguiente, donde se estudiará la auto-mutilación en la obra de Günter Brus.

Con respecto al material he encontrado la segunda diferencia. El paso del mármol en *Sin título (con Mano)*, a la tela de *Persecución infinita*, que resulta de una importancia simbólica insoslayable, nos permite pensar no sólo en la ruptura, sino en la recomposición. No bastaría con rasgar y romper la envoltura que es el propio cuerpo textual; sería necesario remendar para conseguir recomponerlo, es decir, recomponerse.

La tercera diferencia tendría que ver con el corte y la recomposición. El corte en el espacio aparece en el cuerpo como herida, por eso he afirmado más arriba que el viaje del interior al exterior llevaba implícito el dolor del que cruza, del que sale. Como letras, las costuras sobre el rostro, escriben un gesto de dolor. Pero no sólo en el rostro: todo el cuerpo visible existe gracias a la herida. Es doloroso salir porque se sale en pedazos. Doloroso pero necesario: en *Persecución infinita* la herida aparece como la única ruta de escape. Ha dicho Paz que la palabra es un puente mediante el cual el ser humano “trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior”⁴⁸². Sólo a la palabra/costura le es permitido, de acuerdo a la obra, reunir los fragmentos en que se había convertido el cuerpo. La recomposición del cuerpo, su escritura, como dice Paz, se daría en el exterior. Hay dolor en la recomposición, debido a la ruptura y al mete-saca de la aguja; pero habría una enorme sensación de alivio pues el cuerpo consigue, al fin, recuperar la unidad perdida. A través de la escritura el cuerpo se encuentra. La costura, que adquiere la connotación de escritura y sutura, se convierte en práctica que busca el alivio. La mano, presente en la esfera rosa, parece estar ausente en *Persecución infinita*. Sin embargo, al mirar con atención es posible encontrar su presencia, simbólica, en el acto de sutura de las heridas del cuerpo que en el cruce se hizo pedazos. La ausencia de la mano se hace presente en el cuerpo remendado.

⁴⁸² Paz, Octavio. *El arco y la lira*: México, FCE, 1970, p. 36.

El cambio de color corresponde a la cuarta diferencia. El paso del color rosa, de *Sin título (Con mano)*, al azul de *Persecución infinita* es significativo. Se trataría del paso del mundo femenino al masculino, o más bien a la superación de dos reinos separados. El surgimiento del brazo en la primera bola no contiene elementos de conflicto. La mano no presenta ningún gesto de crispación o ansiedad. Por el contrario, la ruptura en la esfera azul hablaría de una violencia implícita en el cruce, del dolor de estar en pedazos y, aún así, tener que pasarse la aguja para remendarse. La ruptura y la recomposición de la esfera azul, color que simboliza lo masculino, representaría el análisis y la síntesis, la apropiación del mundo masculino en el que la mujer ha sido aprisionada. Representaría la superación del juego de roles que anima *Mujer casa*, mientras que en *Persecución infinita* corresponde a una actividad de orden femenino -la costura- la re-creación del cuerpo femenino. El cuerpo de la mujer-casa, acéfalo, representaba la falta de inteligencia de la mujer, reducida a puro objeto sexual. Por el contrario, la mujer azul se presenta, primeramente, como un ser racional, alguien que, también, es capaz de pensar.

Por último, resulta notable, en relación con el cuerpo que surge de la esferas, que hay el paso de una mano infantil, casi de un bebé, al busto de una mujer adulta, indicado por los senos. Cada uno de estos puntos ha sido abordado puntualmente por el análisis en los apartados que conforman esta segunda parte del capítulo.

Hay una cercanía simbólica entre *Persecución infinita*, de donde surge el cuerpo de una mujer, y los bultos de Christo (1958 y 1960). Está presente la línea que, quebrándose, atraviesa la esfera. Sólo que en los bultos la línea de la escritura es una cuerda. En la esfera, la línea es producto de una herida que ha sido suturada. Si romper es analizar, reunir será sintetizar. “En una frase de *El banquete*, Platón nos dice cuál era la plena sonoridad original de la palabra poesía (...) ‘toda causa que haga pasar del no-ser al ser es poesía (en griego)’. Cada vez que algo es producido, es decir, se lo lleva de la ocultación y del no-ser a la luz de la presencia, se tiene (poesía en griego), pro-ducción, poesía”

⁴⁸³. En el trabajo de Bourgeois es posible encontrar, como se ha visto, la idea de análisis y síntesis. La puesta en exterior de lo interior, que ha ocurrido gracias a una ruptura en el espacio de encarcelamiento, ha sido también causa de un efecto análogo en el espacio del cuerpo aprisionado. Poesía en griego significa producir, sacar a la luz. El trabajo de Bourgeois será, en ese sentido, poético, pues ella buscaría sacar a la luz, desde la ocultación, su propio cuerpo.

⁴⁸³ Agamben, Giorgio. *El hombre sin contenido... op. cit.*, p. 98.

Capítulo 3.

Günter Brus y Peter Greenaway: *Paseo vienés, Locura total y El libro de cabecera*. Palabras heridas o la escritura en la carne.

“¿Qué significaría abrir la envoltura de piel, cruzar la frontera hacia el ‘interior’ del cuerpo? Aunque la temprana anatomía moderna parecía abrir las cavidades interiores del cuerpo para escrutar y así establecer una clara distinción entre el interior y el exterior, yo sugeriré que la piel proporciona una frontera más complejo entre el interior y el exterior, que enfatiza la relación cambiante y dinámica entre ambos”⁴⁸⁴.

“No concibo una obra separada de la vida”⁴⁸⁵.

“Cuando me cansa lo superficial, me cansa tanto, que necesito para descansar, un abismo”⁴⁸⁶.

“En mi infinito, no cabe más que una herida”⁴⁸⁷.

⁴⁸⁴ “What would it mean to breach the skin envelope, to cross the border into the body’s ‘inside’? Although early modern anatomy would seem to open the body’s interior cavities to scrutiny and thus set up a clearly demarcated distinction between inside and outside, I will suggest that skin provides a more complex border between inside and outside, one that emphasizes the shifting, dynamic relation between the two”. Harvey, Elizabeth. *Sensible flesh. On touch in Early Modern culture*: Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2003, p. 85.

⁴⁸⁵ Artaud, Antonin. *El pesa-nervios... op. cit.*, p. 13.

⁴⁸⁶ González Dueñas, Daniel. *La fidelidad al relámpago. Conversaciones con Roberto Juarroz*: México, UAM, 1990, p. 73.

⁴⁸⁷ Porchia, Antonio. *Voces abandonadas*: Valencia, Pre-textos, 2001, p. 66.

De acuerdo al análisis de las obras de los Capítulos 1 y 2, nos encontraríamos con un cuerpo que el arte contemporáneo ha representado como una realidad desaparecida (Capítulo 1) que, aún encubierta, lucha por manifestarse (Capítulo 2). Las obras de Duchamp y Beuys (el *Urinario* y la *Tina*) darían cuenta de la existencia de un cuerpo ausente, del cual sólo han quedado, como rastros, los dispositivos que los hicieron desaparecer. En relación con lo que se plantea en el primer capítulo, la desaparición involucraría dos cosas que resultan de gran importancia. En primer lugar, el hecho de que los dispositivos del aseo estén conectados a un sistema de tuberías de desagüe, implicaría que el cuerpo ha sido llevado más allá del espacio doméstico, que es el espacio de la percepción visual –espacio *Heimlich*- hacia un espacio familiar pero desconocido. Tal desplazamiento, y este es el segundo punto de importancia, convertiría a este cuerpo en una realidad *Unheimlich*, es decir, siniestra. Esta desaparición, como veíamos en los dos primeros capítulos, obedecería a una estrategia política que ha tomado como objetivo el cuerpo humano.

En el Capítulo 2 asistíamos, con los bultos de Christo, a una desaparición moderada de un cuerpo que, encubierto, no se presta a la vista pero que, paradójicamente, a través del dispositivo que sirve para velarlo (el tejido) logra revelarse. En el caso de las esferas de Bourgeois consigue aparecer un cuerpo que, tras un esfuerzo desesperado, rompiéndose y remendándose, logra salir del espacio de reclusión. En ambos artistas está presente el tejido que envuelve, como rasgo común. En los bultos y las esferas nos encontramos con la existencia de dos espacios de significado opuesto: el espacio interior y el exterior. La desaparición, como aislamiento, estaría garantizada en tanto no existe la posibilidad de comunicación o intercambio con el exterior. La existencia en el espacio de la reclusión, debido a la inmovilización (producida en la obra de Christo mediante la cuerda, y en la obra de Bourgeois mediante la metamorfosis bio-arquitectónica), ha sido vista como ausencia de cuerpo. Se trataría de un cuerpo que, desplazado (sin lugar), queda fuera de sí mismo y de la oportunidad de entrar en contacto con los otros. La desgarradura –como condición para hacer surgir el cuerpo encubierto en los bultos de Christo, y como algo presente en la esfera azul de Bourgeois-, aparece como un rasgo

distintivo en ambos trabajos. La desgarradura, en el caso de la esfera azul, ha permitido el surgimiento del cuerpo preso. La piel de la mujer azul es un tejido. De tal suerte, la desgarradura adquiere el simbolismo de la herida. Y el remiendo, necesario para rehacerse, detenta el simbolismo de la sutura. Lo que nos enseña esta obra de Bourgeois es que la herida y la sutura representan una forma de escritura que traería como consecuencia la reconstrucción del cuerpo.

Si pudiéramos darle a la reclusión y el silencio, en términos corporales, el valor de la ausencia, entonces la salida y la expresión podrían tomarse como sinónimos. Se trataría, como hemos visto con Christo y Bourgeois, y como lo veremos con Günter Brus y Peter Greenaway, de un cuerpo que ansía manifestarse, expresarse, y que ha elegido para hacerlo, para decirse, una estrategia que lo lleva a convertir la palabra en cuerpo y el cuerpo en palabra.

He elegido dos acciones de Günter Brus (*Paseo vienes* y *Locura total*) y dos secuencias del filme de Peter Greenaway *El libro de cabecera* (*The pillow book* – 1996). En las obras de Brus y en las secuencias de Greenaway se encuentra, como aparece ya desde el análisis de la obra de Bourgeois en el capítulo anterior, la idea de la herida (metafórica y real) como un dispositivo de cruce y de producción de significado, junto a lo que llamaré aquí una “estética espiral”, la cual consistiría en un movimiento sobre el propio cuerpo para escribirlo/abrirlo. En las obras de ambos artistas está presente la necesidad de traspasar (atravesar) la dimensión corporal pensada como envoltura y prisión.

Los dos tipos de acción de Brus, a las que corresponden sus obras aquí analizadas, se definen por el prefijo auto. La auto-pintura y la auto-mutilación son de una gran importancia para el desarrollo de los planteamientos de esta Tesis, pues implican la vuelta del artista sobre su propio cuerpo. En ese sentido, la actividad artística deviene actividad corporal. En la medida que el artista se convierte en la obra, estaríamos hablando de una actividad especular que conformaría la “estética espiral”, una idea analizada en el último apartado de este capítulo (“A modo de conclusión: poética y estética espiral”). El arte se

convierte en espejo que le permite al artista encontrarse y reconstruirse. A ello se debe que haya decidido unir en este mismo capítulo las obras de Günter Brus y el filme *El libro de cabecera*. De este filme he seleccionado dos secuencias que explican claramente la actividad reflexiva que resulta conformadora de la realidad corporal. La primera corresponde al momento en que la protagonista Nagiko, siendo una niña, es escrita por su padre. El encuadre del cuerpo de ella, de espaldas, de la parte superior de los hombros a la cabeza -mostrando de su cuerpo sólo la nuca-, podría ser tomada como lo opuesto a una mirada de naturaleza especular. En esta secuencia la actividad de escritura corresponde al padre: ella, pasiva, sólo es receptora de la palabra del otro, el varón. Al principio de la otra secuencia, aunque Nagiko aparece de espaldas a un espejo, su posición va cambiando hasta quedar frente a él, para encontrarse con la palabra, es decir, con un cuerpo que, desde niña había sentido ausente, salvo en los momentos en que el padre escribía en él.

Más allá de la cuestión especular, detallaré a continuación brevemente las obras que serán analizadas en este capítulo, centrándome, sobre todo, en el tema de la herida. En *Locura total*, realizada en Viena en 1965, Brus va pulcramente vestido, con pantalones, camisa y chaqueta blancos. En oposición a la convencionalidad de su vestuario, exhibe una herida por el centro histórico de la capital austriaca. La herida lo corta, de arriba abajo, desde la parte superior de la cabeza hasta el pie derecho, sobre el zapato. El color blanco no solo corresponde a la ropa y el calzado; blanca pintura cubre la piel de la cara y las manos. También el cabello está pintado de blanco. Sobre este fondo blanco que es el cuerpo humano vestido (vestido de herida), la herida, representada con fuertes trazos de pintura negra, resalta notablemente. En *Locura total*, acción realizada en 1968, en un espacio interior, el mismo Brus, desprovisto de todo efecto pictórico y teatral, corta con una navaja su camisa. Una vez superado el obstáculo textil encuentra la piel, su piel, permitiendo que el corte se convierta en herida. En esta acción Brus no ha querido representar la herida, sino hacerla. Dice Valéry que “la piel es lo más profundo que existe en

el hombre”⁴⁸⁸. Entonces, una escritura corporal podría ser considerada una actividad de profundidades. Tanto la autopintura como la automutilación, las dos etapas artísticas analizadas en este capítulo en la obra de Brus, ocurren en la piel, ya sea adornándola o atravesándola. Dice Folco que el cuerpo pintado, tatuado y escarificado “dice más de lo que puede decir el hombre”⁴⁸⁹; este exceso en el significado se debe, seguramente, a la profundidad que pone en escena.

En el *Libro de cabecera* se analizan dos secuencias en las que aparece una estrecha relación entre el cuerpo y la palabra. La primera corresponde a la escritura que un calígrafo japonés hace en la nuca de su hija –Nagiko. En esta práctica de naturaleza falocéntrica, que tiene el simbolismo de una herida por el cambio de color en la tinta (de negro a rojo), la palabra corporal y la vida son presentadas como acciones simultáneas. La segunda secuencia corresponde al momento en que la niña, convertida en una mujer y avecindada ya en otro país (se ha ido de Japón a China) se encuentra en la tina, a punto de darse un baño. En esta parte del filme la tina y el espejo, debido a su simbolismo, adquieren una gran importancia: la escritura ocurre gracias a ellos. Si la tina representa desde el Capítulo 1 el lugar de la pérdida (con base en el planteamiento que se ha hecho a partir de la *Tina* de Beuys, desarrollado en la primera parte del mismo, el espejo, por el contrario, aparece como un dispositivo de contención que permite al cuerpo perdido volver sobre sí. Esta recuperación corporal, como se verá más adelante, como en el caso de Günter Brus, sólo es posible mediante una escritura/herida.

La escritura es tomada como la actividad que permitiría la revelación del cuerpo en sí mismo. La aparición del cuerpo en el cuerpo, permitida por la herida/escritura, nos enfrenta con la idea de dos cuerpos: uno falso, como envoltura, y otro que, desde el interior, lucha por manifestarse. Esta liberación sólo sería posible mediante la herida. Hay un paso de la desgarradura,

⁴⁸⁸ “The deepest thing in man is the skin”. Ewing, William A. *Body. Photographs of the human form*: Singapore, Chronicle Books, 1994, p. 138.

⁴⁸⁹ Folco, Philippe di. *Piel*: París, Fitway, 2004, p. 25.

estrategia que sobrevuela el capítulo anterior desde el inicio, a la herida, que inicia este capítulo con las obras de Günter Brus.

3.1 Rebeldía y poesía en Günter Brus.

En el trabajo de Günter Brus, desde las acciones (que comprenden la autopintura y la automutilación)⁴⁹⁰ hasta la imagen poema, está presente una crítica a la civilización occidental, que el artista identifica como una cultura del corte o del velo. En tanto el cuerpo es una preocupación central en su trabajo, puede entenderse que el cuerpo y el corte son temas que definen a la sociedad occidental contemporánea. “Las relaciones simples entre el hombre y la naturaleza, el trabajo y el reposo, el hombre y la comunidad, el arte y la vida, se reflejan hasta hundirse, deviniendo obsoletas. Se instala una nueva cultura, un arte del velo y de la apariencia, del cinismo y de los modos”⁴⁹¹. Esta crítica está relacionada en gran medida con el trabajo de Christo, que por un lado evidencia la existencia del velo y, por el otro, denuncia la existencia de vida del otro lado, en el interior. El llamado a la unidad, por parte de Brus, apuntaría al restablecimiento de la vieja cultura; anterior al corte. En este sentido, el llamado a la unidad pasaría por la destrucción del velo o tejido que, envolviendo al cuerpo, lo separa del mundo. El hombre aparece en la nueva cultura como el aislado, separado de la naturaleza, del reposo, de la comunidad, de la vida, del

⁴⁹⁰ La primera acción de autopintura, de 1963, es la *Pintura en un espacio laberíntico* (Malerei in einem labyrinthischen Raum). Otras son: *Ana* (1964), *Autopintura I* (1964), *Plata* (1964), *Automutilación superada* (1964, primera aparición en público), *Autodestripamiento experimentado hasta el máximo* (1964); *Paseo vienes* (1965) es la primera acción de autopintura presentada en el espacio urbano. La primera acción de automutilación es *Locura total*, en 1968. Otras acciones de mutilación (1968): *El ciudadano Günter Brus contempla su cuerpo* (1968) y *Arte y Revolución* (1968).

⁴⁹¹ « Les rapports simples entre l'homme et la nature, le travail et le repos, l'homme et la communauté, l'art et la vie, se mirent à s'effondrer, devinrent obsolètes. Une nouvelle culture s'installa, un art du voile et de l'apparence, du cynisme et des modes ». Brus, Günter. *Limite du visible* : Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle. Centre Georges Pompidou, 1993, p. 12.

arte y de sí mismo. La importancia y centralidad de éstas podría resumirse en sus palabras de carácter autobiográfico: “No soy yo quien vive, sino mi arte”⁴⁹².

Entre las distintas manifestaciones artísticas que le interesan –el arte visual, la música y la poesía-, tal vez sea esta última la más importante. A ello se debe que en este capítulo haya decidido iniciar con el rasgo distintivo de una obra que, en gran medida, mantiene una estrecha relación con su preocupación de Duchamp por la palabra. En el apartado “Palabra liberadora: la poética en la obra de Duchamp” del Capítulo 1, se reflexionaba en torno a la importancia de la palabra en la obra del artista francés, al punto de caracterizar en seis puntos la palabra duchampiana⁴⁹³. También en ese capítulo, en la parte correspondiente a Beuys, veíamos que él entendía que la palabra gozaba de una importancia central en el arte contemporáneo. Como se desprende de lo anterior, y en vista de que en esta investigación se ha buscado analizar la relación entre el cuerpo y la palabra, la reflexión en torno a ésta resulta de una importancia capital.

Cuando Brus dijo, “antes de aprender a leer, hay que saber hacer poesía”, se refería con seguridad a que la poesía implica, más que un tipo de escritura, un tipo diferente de percepción. En ese sentido, su propuesta de una alteridad radical, llevada a efecto en sus acciones, puede ser considerada poética. Esta puesta en cuerpo, en el cuerpo de Brus, de un principio poético, es lo que Mühl identificó como un exceso de creatividad: “Finalmente había encontrado a alguien de quien podía aprender algo. Brus tenía un expresionismo psicomotor, una ebullición confusa de líneas trazadas de cualquier manera. A veces la

⁴⁹² Faber, Monica (et al.). *Günter Brus. Quietud nerviosa en el horizonte*: Barcelona, MACBA, 2005, p. 53.

⁴⁹³ Recordemos brevemente las características de la palabra duchampiana: en primer lugar se trataría de una palabra que produce un efecto de desplazamiento o descolocación. En segundo lugar, se trata de una palabra que, una vez que ha provocado el movimiento, obstaculiza, lo que garantizaría la duración de la descolocación. La tercera característica es su naturaleza proteiforme: se trata de una palabra cuya forma cambia y, con ella, no sólo el significado, sino la realidad. La cuarta característica sería el mito del regreso al lugar de origen de la palabra, del decir original. La quinta característica se refiere a la facultad de exploración y descubrimiento de la palabra. El goce, relacionado con el humor, sería la sexta característica de la palabra duchampiana.

pintura estallaba como una bomba por su impacto con la superficie. Era un exceso creativo total. Lo entendí en seguida y me sentí entusiasmado. A menudo los cuadros llegaban a medir cinco metros de largo y tres de alto. Toda la habitación estaba salpicada de pintura, en el suelo había una capa de pintura seca de unos cuantos centímetros. (...) Günter Brus era realmente un genio, el único genio vivo que he encontrado en mi vida. (...) Se movía entre la energía creativa más extrema y depresiones”⁴⁹⁴. En su propuesta estética es posible encontrar una inversión de la representación cartesiana del mundo. Al aforismo de “todo pensamiento y nada de vida”⁴⁹⁵, corrige a Descartes, siguiendo a Nietzsche: “Soy, luego intento hacerme”⁴⁹⁶.

Dice Kristian Sotriffer que “el artista no es normal, no corresponde a la norma burguesa, no se deja limitar y esquivo las normas, cultiva lo extraño (también en sí mismo)”⁴⁹⁷. La rebeldía y la poesía son componentes esenciales en las acciones de Brus. Así, la política y la palabra se relacionan con otro componente principal, ineludible, el cuerpo. Cuerpo, política y palabra: es el propio cuerpo del artista el que intenta escapar de la reclusión, es decir del mundo institucional, y para ello se vale de la palabra/corte. Brus “no habría buscado jamás un lazo entre el arte y la vida: ese lazo es para él existencial, dado de antemano”⁴⁹⁸. Mediante una exigencia de “unidad de lugar, de tiempo y de transformación”⁴⁹⁹, Brus busca superar la división que define al hombre en la sociedad contemporánea. Es por eso que en muchas de sus obras está presente el corte y sus analogías: la herida y la escritura. Como se ha dicho

⁴⁹⁴ Faber, Monica (et al.), *op. cit.*, p. 53.

⁴⁹⁵ « Tout pense et rien de vit ». Brus, Günter. *Limite du visible*, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁹⁶ « Je suis, don j'essaie de me faire ». Brus, Günter. *Ibid.*, p. 75.

⁴⁹⁷ Sotriffer, Kristian. *Lo fantástico y grotesco en el actual arte gráfico austriaco*: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: 20 de enero-20 de febrero de 1989. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones, 1989, p. 12.

⁴⁹⁸ « Brus n'eut jamais à chercher un lien entre l'art et la vie : ce lien était pour lui existentiel, donné d'avance ». Brus, Günter. *Limite du visible*, *op. cit.* p. 14.

⁴⁹⁹ Brus, Günter. *Ibid.*, p. 12.

más arriba, la unidad que buscaría restablecer una cultura anterior al corte pasa, como se verá más adelante, por una escritura de incisiones y suturas.

“La palabra del poeta es una palabra crítica, subversiva. Es una palabra que imagina mundos alternativos, es una palabra que no cree que la ‘realidad’ esté acabada, o, incluso, que no sabe muy bien qué es eso que llamamos ‘realidad’. Por eso *el poeta es un peligro para los sistemas totalitarios*, precisamente porque no pierde la esperanza”⁵⁰⁰. Si bien todo acto poético es un acto rebelde, no todo acto rebelde es, por fuerza, poético. El acto poético aspira a la creación. Se trataría de una destrucción creativa. Es violencia estética. Hemos visto que el hombre rebelde⁵⁰¹ dice no, pero que, paradójicamente, dice sí desde el primer movimiento. “La revuelta de las palabras, de la lengua y de la poesía, da paso a la revuelta del cuerpo, forzado a acomodarse a un lenguaje enemigo”⁵⁰². En el caso de Brus se le dice no al cuerpo envoltura, falso, y, por el contrario, se le dice sí al cuerpo encubierto. La idea de un cuerpo falso, como envoltura, y un cuerpo verdadero, oculto, se correspondería con el lenguaje enemigo y el lenguaje amigo, respectivamente. Esta dialéctica de negación-afirmación buscaría, en realidad, la liberación del cuerpo. El movimiento al que se refiere Camus, el primer movimiento del cuerpo, correspondería al de la mano que busca provocar la herida. Esta afirmación categórica para sí mismo, el sí fundacional, se traduce inevitablemente, en un ¡no! rotundo contra el poder que busca disminuir la corporalidad del ser humano. La rebelión metafísica, para Camus, “es el movimiento por el cual un hombre se alza contra su condición y la creación entera. Es metafísica porque discute los límites del hombre y de la creación. El esclavo protesta por la condición que se le impone dentro de su estado; el rebelde metafísico, contra la

⁵⁰⁰ Mèlich, Joan-Carles. *Filosofía de la finitud...* op. cit., p. 117.

⁵⁰¹ El tema de la rebeldía, como es planteado por Albert Camus en *Hombre rebelde*, en relación con el silencio y la palabra, ha sido abordado ya en el capítulo 1 y 2.

⁵⁰² « La révolte des mots, de la langue et de la poésie emboîta le pas à la révolte du corps, contrainte à s'accommoder d'un langage ennemi ». Brus, Günter. *Limite du visible*, op. cit., p. 71.

condición que se le impone como hombre”⁵⁰³. El intento de recuperarse a sí mismo, de volver a su propio cuerpo para tomarlo como origen, llevará a Brus a un enfrentamiento con el poder institucional, convencional, lo que indicaría que el cuerpo de uno no es de uno, sino que le corresponde a la institución. Es por ello que sus acciones desencadenan una fuerte respuesta política y policíaca⁵⁰⁴.

3.2 La herida: una estrategia de comunicación.

La mutilación y la herida son estrategias de las que se valió el *Accionismo vienés*⁵⁰⁵ para explorar los límites del cuerpo. “Estos artistas se sumergen en la materia, esa del interior del cuerpo, más allá de las fronteras de la piel. Sus acciones muestran un equivalente del retorno a una escena primitiva, original, del enterramiento en la cloaca visceral y matricial”⁵⁰⁶. En esta postura se halla presente la idea de que el cuerpo está (o se encuentra), precisamente, en ese límite: sólo mediante la ruptura del cuerpo sería posible hallarlo. “Junto a gran parte de las *performances* que tuvieron lugar en los años sesenta y setenta en el ámbito artístico europeo y americano, el accionismo vienés aparece como un fenómeno de límites. Y más aún, de traspasar, transgredir, desbordar los límites. Pero, ¿qué límites? Los límites de la obra, del soporte, del propio cuerpo, de la mente, del arte. Los límites del instinto, de la razón, del dolor, de la sexualidad; de la cultura, la sociedad y la historia. Y más allá del límite:

⁵⁰³ Camus, Albert. *El hombre rebelde... op .cit.*, p. 35.

⁵⁰⁴ Esto lo veremos con mayor detalle en el análisis de la acción *Locura total*.

⁵⁰⁵ “El movimiento artístico que tuvo lugar en Viena entre los años 1965 y 1970, formado por un grupo de artistas austriacos como Günter Brus, Otto Mühl, Rudolf Schwarkogler y Hermann Nitsch, junto con los escritores Gerhard Rühm y Oswald Wiener, tomó el nombre de accionismo vienés, accionismo, Aktionismus, acción como brutal oposición al verbo, al lenguaje a la palabra, al pensamiento, ruptura con el arte como contemplación, arte como reflexión, arte como conocimiento”. Soláns, Piedad. *Accionismo vienés*: Madrid, Nerea, 2000, p. 11.

⁵⁰⁶ « Ces artistes plongent dans la matière, celle de l'intérieur du corps, au-delà des frontières de la peau. Leurs actions montrent un équivalent du retour à une scène primitive, originelle, à l'enfouissement dans le cloaque viscéral et matriciel ». Pearl, Lydie. *Corps, sexe et art*. Paris, L'Harmattan, 2001, p. 49.

asaltar, invadir, sumergirse en las zonas excéntricas de lo prohibido para hacerlas propias”⁵⁰⁷. Como se ha comentado en el capítulo anterior, en esta investigación, a partir del Capítulo 1, el tema del límite ha crecido de forma tan importante que ha merecido, más allá de las partes correspondientes al análisis en cada obra, que al final de este capítulo sea tratado de forma especial en el apartado que lleva por título “La escritura como una práctica del límite”.

En la herida estaría implícito un conocimiento que no está exento de dolor, es decir, de cuerpo. Dice Maurice Blanchot en *L'Écriture du désastre*: “Aprender a pensar con dolor”⁵⁰⁸. Tal parece que Brus se hubiera impuesto la premisa de Blanchot, en contra de la que, en la tradición occidental moderna, proviene de Descartes. Esta clase de pensamiento, a diferencia del pensamiento sin dolor que sobreviene durante la actividad filosófica/académica, pone en el centro de la actividad del pensamiento al cuerpo que, de otra forma, pareciera estar ausente. El tema de la herida y el dolor, como se ha visto en el caso de Beuys en el Capítulo 1, goza de una gran importancia en el arte contemporáneo. Unos párrafos más abajo, pensando en esto, retomaré la distinta condición de la herida en el caso de Beuys y Brus.

No hay conocimiento sin encuentro. Para el encuentro con un cuerpo cautivo, como lo han denunciado Christo y Bourgeois, sería preciso entrar en él o hacerlo salir. La herida aparece como la puerta que permite ese tránsito. El cuerpo cautivo no es otro que el propio cuerpo. “El hombre primitivo que se hace tatuar en el cuerpo los signos que lo ponen en relación mágica con diversas partes del universo y aquel cuya piel se convierte en arsenal de cicatrices, hinchazones, escarificaciones, quemaduras, etc., por religión (se trata de un supuesto salvaje) o bien por vicio (se trata de un hombre civilizado, aficionado, como se dice, ‘a las sensaciones raras’), no hacen sino ceder

⁵⁰⁷ Soláns, Piedad. *op. cit.*, p. 11.

⁵⁰⁸ Le Breton establece una relación entre el dolor y el conocimiento, y afirma que se trata de una materia inagotable. Entonces, ya que el dolor está en el cuerpo, éste aparecería como una fuente inagotable de conocimiento bajo el camino del dolor. Le Breton, David. *Antropología del dolor*. Barcelona, Seix Barral, 1999, p. 211.

oscuramente a una necesidad de acrecentar lo que llevan en sí de más humano”⁵⁰⁹. En las acciones de Brus estaría presente el deseo de restablecer las relaciones sobrenaturales entre el hombre y el universo, activando la unión que es fuente de su trabajo, así como el acrecentamiento de humanidad, si se entiende por ésta la relación con el cosmos de la que está desprovisto el hombre occidental contemporáneo.

El hombre contemporáneo, como es caracterizado en las obras que hemos analizado desde el Capítulo 1, estaría separado del universo porque está separado de sí mismo y de los demás. El llamado a la unidad de Brus buscaría, precisamente, la destrucción de la cultura del velo, que es productora de corte y separación. En esta estrategia artística/política, la herida real (como aparece en Beuys y Brus) y metafórica (como aparece en Bourgeois), que permitiría la superación del velo, no está exenta de dolor.

En *La mano que cura. El hombre y la herida en el Mundo Antiguo*, a la pregunta de qué es una herida, Guido Majno responde: “En nuestra manera de pensar es algo que está a la vista de todos, que sólo requiere una consideración ordinaria”⁵¹⁰. Por “consideración ordinaria” me parece que se refiere al hecho de que la herida es una cosa familiar, humana. Y lo es en tanto ocurre en el cuerpo, nuestra realidad más inmediata. Este “estar a la vista de todos” a que hace alusión Majno, será explotado por el Accionismo vienés en general y de forma particular por Günter Brus. La transgresión que representa la herida, esa violencia administrada y autodirigida, especialmente en la acción *Locura total*, desde y contra el propio cuerpo, consistirá en un intento por recuperarlo.

“Al principio hay una línea en el horizonte, allá donde antes no había nada. Y esta línea hace surgir un alto y un bajo, una derecha y una izquierda, un

⁵⁰⁹ Leiris, Michel. *Huellas*: México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 50.

⁵¹⁰ “What is a wound, anyway? To our way of thinking it is something out in the open, which should require nothing but ordinary, down-to-earth consideration”. Majno, Guido. *The healing hand. Man and Wound in the Ancient World*. Cambridge, Harvard University Press, 1975, p. 9.

derecho y un revés, un inicio y un fin.”⁵¹¹ Entre la nada y algo, dice Brusatin, está la línea. En el caso de Brus la herida, que es una línea, hará surgir un cuerpo que no estaba, “la línea negra, que (...) está finamente pintada sobre la figura teñida de blanco, con pequeñas líneas horizontales que no sólo simulan el corte imaginario, sino también el acto de la sutura”⁵¹². Hace aparecer el cuerpo por dos razones. En primer lugar, porque la herida cumple el papel de marca que resalta, rompiendo la uniformidad espacial. Del mismo modo que Christo, que con sus envolturas resalta un objeto que antes de su intervención parecía invisible por familiar, con la herida Brus hará aparecer el cuerpo al señalarlo. John C. Welchman señala la estrategia de desaparición cuyo “gesto inmersivo, casi paranoide, de autoaniquilación a través del sueño, el sexo y la excreción, la ley y la identidad racial se cubren de blanco en una ráfaga de albinismo no atenuado y una infecciosa palidez que une el espacio y el cuerpo, las sábanas, la porcelana y la célula, el yo y el opresor, en una vaciedad horripilante y acusadora”⁵¹³. Es la primera función que cumple la herida: señalar. Por otro lado, la herida hace surgir el cuerpo porque, volviendo a la obra de Christo y Bourgeois, el cuerpo se encontraría aprisionado en una envoltura que es, paradójicamente, el propio cuerpo. En primer lugar la herida, al señalarlo, hace surgir el cuerpo perdido. En segundo lugar, a través de la herida, el cuerpo logrará salir, encontrarse. La institución, mediante su poder disciplinario y restrictivo, encubre el cuerpo y, circundándolo, pronto lo encierra: el hombre deberá recurrir a la estrategia de la herida para poder salir al encuentro de sí mismo.

John Welchman habla de la “autoaniquilación a través del blanco”⁵¹⁴ en la obra de Brus y considera que estar “tendido blanco sobre blanco en una

⁵¹¹ « Au commencement il y a un ligne à l’horizon, la où auparavant il n’y avait presque rien. Et cette ligne fait surgir un haut et un bas, une droite et un gauche, un endroit et un envers, un début et une fin ». Brusatin, Manlio. *Histoire de la ligne*: Paris, Flammarion, 2002, p. 7.

⁵¹² Faber, Monica (et al.). *op. cit.*, p. 14.

⁵¹³ Faber, Monica (et al), *Ibid.*, p. 23.

⁵¹⁴ Crítica presente en la auto-pintura, que es la etapa en la que Brus utiliza pintura. En las obras correspondientes a la auto-mutilación el artista ha dejado de hacer uso de ella, pues

habitación blanca”⁵¹⁵, es un rasgo enfermizo que hace uno del cuerpo y el espacio. La blancura sería la causante de un cuerpo bidimensional, pura superficie. La *Acción Ana* (1964) (Fig. 74) podría entenderse como un enfrentamiento en contra del color. En su lucha contra el blanco, que en la imagen también podría entenderse como la pelea contra el textil, con gran esfuerzo, el cuerpo del artista consigue aparecer. Es como si el color blanco y la lona, un dispositivo presente en los bultos de Christo, buscaran el mismo objetivo: la borradura del cuerpo, su desaparición. Aunque el cuerpo de Brus es cubierto por el textil y el color, la lucha por aparecer hace evidente su corporalidad. De este modo, la herida –como aparece en *Paseo vienés*, esa escritura nerviosa de línea negra entrecortada-, además de representar una interrupción en la blancura mortal, permitiría la respiración del hombre encubierto.

pasa a la utilización de excrecencias corporales. Welchman, John. “Blanco roto”. En: Faber, Monica (et al.), *op. cit.* en cursiva, p. 23.

⁵¹⁵ El blanco contra el que lucha Brus es considerado un elemento pictórico por Welchman, al punto que le llama “blanco pictórico”. En ese sentido es tomado como un color. Aquí no voy a ampliar mi investigación sobre la diferencia entre el blanco desde el punto de vista de la teoría de los colores, que corresponde a la física, y el blanco como elemento pictórico, pues me alejaría de la línea argumentativa que estoy siguiendo. Sólo diré que, para enriquecer el análisis de las obras analizadas de Brus, así como de la obra *Escribe o se borrado* de Jo Spence (correspondiente al Capítulo 4), he puesto gran atención en la ambigüedad del blanco pictórico expresada por Welchman, en el sentido de que expresa una ausencia y una presencia, la cual es explotada inicialmente a partir de finales del siglo XIX por Alphonse Allais (*Primera comunión de muchachas anémicas en la nieve*, 1789) y retomada después por Kasimir Malevich (*Blanco sobre blanco*, 1919) y Robert Rauschenberg (*Pinturas blancas*, 1951). Welchman, John. “Blanco roto”. En: Faber, Monica (et al.). *Ibid.*



Fig. 74. Günter Brus. *Acción Ana*, 1964.

F. Guattari denuncia la “explotación capitalista y las relaciones de sujeción que desarrolla en todos los niveles de la organización social”⁵¹⁶. Günter Brus se sabe encerrado en un círculo. Fue un círculo la figura geométrica que Papilio, enviado romano, dibujara en torno a los pies de Antíoco II Megas, rey sirio. Representaba un ultimátum ante la indecisión del rey: si iba a pisar fuera del círculo debía o bien rendirse o declarar la guerra. Esta acción, ocurrida en el año 200 A.C., es una metáfora de la existencia de todo ser humano. De alguna manera, las circunstancias institucionales van trazando un círculo en torno de cada hombre. Cruzarlo implicará la aceptación de la derrota o el enfrentamiento de una guerra. En el ámbito artístico, la mayor parte del tiempo los pasos son declaraciones de guerra. La vida del hombre institucional, que ha aceptado la derrota, la rendición, transcurre dentro del círculo, pues la salida, el cruce no es más que una ilusión: la salida es en realidad la ampliación del círculo. Jamás se pisa fuera. El artista buscará, por el contrario, en cada paso, traspasar el límite impuesto.

⁵¹⁶ “(...) l'exploitations capitaliste et des rapports d'assujettissement qu'elle développe à tous les niveaux de l'organisation sociale”. F. Guattari, « Trois milliards de pervers à la barre », *La Révolution moléculaire*, 10/18, 1973, p. 331. Citado por Bernard, Andrieu (2007): “Révolution et Hybridité : En http://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/docpdf/bernard_portique20.pdf. (25 de junio de 2008).



Fig. 75 Werner Herzog. *Nosferatu*. 1978..

En el filme *Nosferatu* (Werner Herzog, 1978) (Fig. 75), una vez que ha sido transformado en vampiro, John Harcker se ve encerrado en un círculo hecho con pequeños trozos de hostia bendita que Mina –sabedora del destino fatal del esposo-, traza alrededor suyo. A pesar de la semejanza de circunstancias con el caso de Antíoco -dos seres atrapados en un círculo-, el desenlace sigue rumbos distintos. El vampiro consigue que la sirvienta deshaga el círculo. Tal acto revoca las condiciones de sumisión o guerra frontal establecidas por Papilio. Aquí no hay ni rendición ni lucha en los términos esperados, ya que el círculo es destruido. La acción del vampiro es seductora, pues pervierte la lógica del enfrentamiento. “Efecto prismático de la seducción. Otro espacio de refracción. No consiste en la apariencia simple, en la ausencia pura, sino en un eclipse de la presencia. Su única estrategia es: estar/no estar ahí, y asegurar así una especie de intermitencia, de dispositivo hipnótico que cristaliza la atención fuera de todo efecto de sentido. La ausencia seduce a la presencia”⁵¹⁷. El desorden provocado por el vampiro pervertiría una lógica de enfrentamiento que beneficia al poder. Este juego dialéctico de presencia/ausencia corporal, caracterizado por la intermitencia oscilatoria, marca el trabajo de artistas como Duchamp, Beuys, Christo, Bourgeois y Brus.

⁵¹⁷ Beaudrillard, Jean. *De la seducción*. Madrid, Cátedra, 1998, p. 83.

En *La carta del vidente* Rimbaud establece que el compromiso del poeta es tratar siempre de ir más allá, pisar fuera del círculo: “El Poeta se hace *vidente* por un largo inmenso y razonado *desarreglo de todos los sentidos*. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; él busca por sí mismo, agota en él todos los venenos para conservar sólo las quintaesencias. Inefable tortura en la que hay necesidad de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, en la que él llega a ser entre todos el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito -¡y el supremo Sabio! Porque él llega a lo desconocido”⁵¹⁸. Más que cualquier otro ser humano, el artista se ve forzado, en todo momento, a dar pasos fuera del círculo que lo social, en forma de convencionalismo (norma y ley) traza en torno suyo. Como el vampiro, consigue las más de las veces, mediante una maniobra seductora, deshacer el círculo que lo apresa. Veremos cuál es la estrategia que ha planeado Brus para traspasarlo. Este “desarreglo degradante de los sentidos” es lo que significaría pisar fuera del círculo. En ese sentido Brus buscaría un *desarreglo degradante* no sólo de los sentidos, es decir del cuerpo físico, sino de la relación con el cuerpo (con su cuerpo) que han establecido las disciplinas de conocimiento y de justicia desde el siglo XVII a través de una estrategia discursiva.

El término sexo proviene de *sectus*, que en latín es dividir, cortar, separar. Dice Devereux que hay mitos en los que la vulva resulta de una “agresión que ‘raja’ la entrepierna de la mujer”⁵¹⁹, por lo que llega a la conclusión de que la vagina es el signo de una herida. En *Sexualidad infantil y neurosis* Sigmund Freud encuentra que, para la visión del niño, la vagina aparece como una herida, por el hecho de tratarse del producto de una castración (extirpación o cercenamiento)⁵²⁰, mientras que para el hombre primitivo sería una herida

⁵¹⁸ En Carta a Paul Demény (Charleville, mayo 15 de 1871). Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno*: México, Ediciones Coyoacán, 2002, p. 103.

⁵¹⁹ Devereux, Georges. *Baubo. La vulva mítica*: Barcelona, Icaria, 1984, p. 183.

⁵²⁰ Freud, Sigmund. *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis*: Madrid, Alianza Editorial, 2004.

producida por la mordedura de un espíritu animal⁵²¹. Aquello que le brinda la cualidad de herida sería el sangriento flujo de la menstruación. De acuerdo a lo anterior, podríamos decir que el cuerpo humano nace por una herida, la vagina. Este venir al mundo, convertirse en mundo, es representado simbólicamente por Brus en *Paseo vienes* y *Locura total*⁵²². En ambas acciones está presente el simbolismo del nacimiento. La herida tiene un doble simbolismo. Uno es el que he comentado al principio de este párrafo, el otro corresponde al corte del cordón umbilical que une al recién nacido con la madre. Para existir como ser independiente es requisito ser herido. La constancia de esta herida, su rememoración, no lo abandonará nunca. El ombligo es la cicatriz que está allí para recordárselo. La relativa al nacimiento es nuestra primera herida: llevamos en el cuerpo la huella de nuestro ingreso en el mundo, del paso de la ausencia a la presencia. La herida, así, puede ser tomada como el vaso comunicante entre dos mundos.

No se decide nacer, pero una vez vivo la decisión nos enfrenta con la vida. En la obra de Brus hay una profunda relación entre decisión y escisión, entre la decisión y el corte en sentido denotativo y connotativo. La más importante decisión, tal vez, sea la de abrir su cuerpo para permitir que algo entre o salga. Brus se abre para ir al encuentro de su cuerpo verdadero. Ya que no hay puertas, habrá que dibujarlas: el artista dibuja puertas en su carne. La decisión de manifestarse, de salir, de hacerse presente, requiere del dispositivo de la herida.

Frente a la herida impuesta por otros (en el caso de Beuys la herida de guerra ocurre en el contexto de un conflicto armado), en Brus nos encontramos con una herida autoinfligida en el contexto de un conflicto estético. El tema de la herida es común a ambos artistas; la diferencia existe en el nivel de la

⁵²¹ “Para el primitivo, el enigmático fenómeno del sangriento flujo mensual se une inevitablemente a representaciones sádicas. Interpreta la menstruación sobre todo la primera- como la mordedura de un espíritu animal y quizá como signo del comercio sexual con él”. Freud, Sigmund. *Ibid.*, p. 88.

⁵²² Estas obras serán explicadas en detalle más adelante.

alteridad. Otros son los que le han provocado las heridas a Beuys, mientras que es la mano de Brus la que, volviendo sobre su propio cuerpo, las causas. Este acto de auto-violencia, instaura una nueva dimensión estética.

En ambos artistas la herida representa el acceso a otro nivel de lo real; en ambos casos el cuerpo es abierto, expuesto. La abertura del cuerpo implica el paso a un nuevo estado de cosas, y, por ello, simboliza el renacimiento. Las acciones de Brus convocan “una fuerza primitiva montando un ‘teatro’ del exceso, una manera orgiástica, arcaica, de responder al inmovilismo del orden social austriaco, un orden muerto y abrumador. Transforman la calle, su taller, un anfiteatro, en una escena trágica donde se puede jugar con la tensión de fuerzas contrarias exclusivas de la ciudad”⁵²³. Convierten el espacio en un teatro palpitante, muy al modo en que lo expresa Louis Aragon: “Yo te envidio asesino hermano mío de sangre (...) / Por ese teatro palpitante en que toda casa se transforma / si tú / En ella te encierras”⁵²⁴. En *Paseo vienes* Brus convierte el espacio público en teatro palpitante. Su estética del corte rompe la homogeneidad de los cuerpos disciplinados y la seguridad del espacio urbano.

“Es el cuerpo que emerge de capas de simbolismo y sublimaciones, para exhibirse, pulsando nerviosamente, participando en una serie de referencias molestas, ocultas, secretas, que declaran el plano de existencia, el escape del sistema totalitario y anónimo de la máscara, del hueco funcional de las burocracias de comportamientos socialmente aceptados”⁵²⁵. He hablado del deseo de Brus por hacerse presente a través de la herida. Con su trabajo nos encontramos ante un proceso de construcción del cuerpo cuyo motor es el deseo, el deseo de encontrarse con el cuerpo verdadero. Con respecto a lo anterior, ha escrito: “Mi cuerpo es la intención, mi cuerpo es el suceso, mi

⁵²³ « Ils convoquent une force primitive en montant un ‘théâtre’ de l’excès, une manière orgiaque, archaïque, pour contester l’immobilisme de l’ordre social autrichien, un ordre morte et écrasant. Ils transforment la rue, leur atelier, un amphithéâtre, en une scène tragique où peut se jouer la tension des force contraires exclusses de la cité ». Pearl, Lydie, *op. cit.*, p. 48.

⁵²⁴ Aragon, Louis. *Habitaciones. Poema del tiempo que no pasa*: Madrid, Hiperión, 1996, p. 49.

⁵²⁵ Alfano, Miglietti Francesca. *Extreme Bodies... op. cit.*, p. 19.

cuerpo es el resultado”⁵²⁶. Se trata de un proceso en el que, para conseguir el objetivo (encontrar el cuerpo), debe destruirse un cuerpo que no es el suyo (un cuerpo falso). De tal suerte, hay dos nociones de cuerpo, uno verdadero (que se busca) y otro falso (que debe destruirse). Este proceso de re-construcción corporal contribuye a enriquecer las definiciones de cuerpo falso y cuerpo verdadero desarrolladas en este capítulo. Como en el caso de *Persecución infinita*, de Bourgeois, no existiría separación ni oposición categóricas entre estos dos cuerpos. “Los artistas se han convertido en CORPORACIONES / y la piel del artista pertenece a un ORDEN DEL CUERPO. / Solo heridas maravillosas pueden arrancar mis cicatrices”⁵²⁷. Brus buscará romper este orden de cuerpos, la corporación que lo delimita y define como ser social en un sistema que lo aprisiona. Decidir, herir, encontrar, aparecer. Esos serían los pasos que constituyen el proceso de aparición elegido, que van de la decisión de hacerse presente, al estar sumido en la ausencia, hasta obtener la presencia plena. El paso intermedio entre la decisión y la presencia es la escisión, el corte. No olvidemos que la sutura y el corte, como se ha identificado en *Persecución infinita* de Bourgeois, tienen el simbolismo de la escritura⁵²⁸.

La escisión también podría tomarse como el corte con un estado anterior de cosas; me refiero a la represión. Un acontecimiento, dice Derrida, “siempre es traumático, su singularidad interrumpe un orden y desgarrar, como toda decisión digna de ese nombre, un tejido normal de la temporalidad o de la historia”⁵²⁹. Y el cuerpo es un producto histórico, “una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo. De ahí la mirada de representaciones que buscan darle un

⁵²⁶ Faber, Monica (et al.), *op. cit.*, p. 12.

⁵²⁷ « Les artistes son devenus des CORPORATIONS / et la peau d'artiste appartient à un ORDRE DU CORPS. / Seules les blessures des merveilles peuvent arracher mes cicatrices ». Brus, Günter. *Limite du visible*, *op. cit.*, p. 33.

⁵²⁸ Para entender mejor este planteamiento ver la sección Escritura y escultura, del capítulo 2, correspondiente a la obra de Bourgeois.

⁵²⁹ Derrida, Jacques. *Papel Máquina*: Madrid, Trotta, 2003, p. 100.

sentido y su carácter heteróclito, insólito, contradictorio, de una sociedad a otra”.⁵³⁰

Lo abyecto, como transgresión y rechazo de un orden, definen la práctica de la herida. “Toda ‘herida’, como solución de continuidad en la superficie cutánea del espacio corporal, es una transgresión de sus fronteras, más o menos dolorosa y más o menos profunda, que ‘abre’ el clausurado espacio del cuerpo (...)”⁵³¹ En la herida presentada en la obra de Brus está implícito, ya que se trata de una desgarradura que muestra lo oculto, el tema de la obscenidad. “Una de las etimologías posibles de la palabra obsceno sería la palabra latina *obscena*, lo que no puede ser mostrado en escena”⁵³². La obscenidad, apunta esta autora “suscita simultáneamente fascinación y repulsión. De hecho, lo obsceno molesta”⁵³³, causando desprecio y rechazo, pero también fascinación. Su presencia, su mostración⁵³⁴, en la obra de Brus le confiere un carácter subversivo. “Se trata de destruir, de violentar, de atravesar las superficies, de revolcarse en las materias y las sustancias execradas del asco, de la repugnancia: la sangre, la víscera, las heces, la carne”.⁵³⁵ Este sería el objetivo de la herida en la obra de Brus: encontrarse con aquello que no se ve. Su gramática trae hacia fuera, al mundo de lo visible, lo oculto –el verdadero cuerpo.

⁵³⁰ Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad... op. cit.*, p. 13.

⁵³¹ Pera, Cristóbal. *Pensar desde el cuerpo*: Madrid, Triacastela, 2006, p. 165.

⁵³² Maier, Corinne. *Lo obsceno... op. cit.*, p. 15.

⁵³³ Maier, Corinne. *Ibid.*, p. 10.

⁵³⁴ Con “mostración”, Jean Clair, se refiere a la incapacidad de mostrar lo monstruoso en su exhibición: “El monstruo, es lo que, en su aparición, en su manifestación, en su “mostración”, escapa a la medida, a la regla, a la norma. Es la manifestación, en su desmesura, de la *hybris* moderna. Renueva así la noción de “enorme””. « *Le monstre, c'est ce qui, dans son apparition, dans sa manifestation, dans sa « monstration », échappe à la mesure, à la règle, à la norme. C'est la manifestation, dans sa démesure, de l'hybris moderne. Il renouvelle ainsi la notion d' « énorme »*. Clair, Jean. *De Immundo... op.cit.*, p. 59.

⁵³⁵ Soláns, Piedad, *op. cit.*, p. 13.

Escritura visceral. No solar, sino subterránea, ctónica. Desplazamiento de un modelo y una visión apolínea hacia una dionisiaca, como ha apuntado Nietzsche en *El origen de la tragedia*. Se trataría de una revuelta que intenta restablecer una percepción –y en ese orden de ideas una estética, una moral y una política– anterior a Sócrates, anterior al gobierno de la Razón.

3.3 Paseo vienés: una escritura hacia el exterior.

Paseo vienés (Fig. 76) tal vez sea la acción más relevante de la llamada autopintura⁵³⁶, por ser la primera en llevarse a efecto en el exterior y porque en ella se planea y consigue la intervención policial. Johanna Schwanberg reseña, muy escuetamente, lo ocurrido en esta acción: “El 5 de julio, pintado todo de blanco y aparentemente partido en dos mitades por una línea negra, Günter Brus emprende su octava acción, *Paseo vienés (Wiener Spaziergang)* (1965) por el centro de la capital austriaca, y causa sensación como ‘pintura viviente’ ambulante hasta que la policía interviene y le impone una multa”⁵³⁷. Robert Fleck resalta la importancia de la relación *conocimiento-arte-realidad corporal* en la autopintura: “para Brus, la experimentación del peligro y de los límites físicos del cuerpo solitario del artista no hubiera tenido ningún sentido fuera de una reflexión práctica sobre la pintura”⁵³⁸. Si el viaje implica una unión

⁵³⁶ En la primera nota a pie de página del apartado “Rebeldía y poesía en Günter Brus” de este capítulo hay una pequeña lista de obras de Brus de este tipo. Las acciones de Brus pueden dividirse en dos ramas: la autopintura y la automutilación. En el caso de la autopintura Weibel considera que se trata de una evolución sin precedentes en la historia del arte: “En la autopintura, el cuerpo (del artista) se introduce por primera vez en el arte, y se inicia el arte sobre el cuerpo. Dado que Nitsch trabaja con animales muertos y Mühl (como también posteriormente Schwarzkogler) con los cuerpos de los modelos, la acción corporal, que hoy se considera el momento más importante del Accionismo vienés, es la auténtica parcela de Brus. Günter Brus es el auténtico fundador del body art, porque es el primero que en sus autopinturas sitúa a su propio cuerpo en el centro de la acción. Por lo tanto, si hace falta señalar dónde se encarna el cambio de paradigma ocurrido en los años sesenta, de la pintura a la acción, de la pintura sobre lienzo al cuerpo de la ilusión a la realidad, es la autopintura de Brus”. Faber, Monica (et al.). *op. cit.*, p. 55.

⁵³⁷ Faber, Monica (et al.). *Ibid.*, p. 56.

⁵³⁸ « (...) pour Brus, l'expérimentation du danger et des limites physiques du corps solitaire de l'artiste n'aurait eu aucun sens en dehors d'une réflexion pratique sur la peinture ». Vergne, Philippe (et al.). *L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours* : Marseille. Mac, galeries contemporaines des Musées de Marseille, 1996, p. 18.

fugaz con el mundo, el paseo –que sería la prefiguración del viaje, y en ese sentido su prólogo- estaría definido por un intento por “vencer la gravitación”⁵³⁹.



Fig. 76. Günther Brus. *Paseo vienes*, Acción, 1965.

La gravitación social centrada en el cuerpo, contra la que se manifiesta Brus, esta constituida por las normas culturales colectivas. “Todas las sociedades imponen normas colectivas que reglamentan la decoración del cuerpo y hacen del control de la apariencia un criterio de socialización”⁵⁴⁰. En el desarrollo de la acción la policía interviene, impidiendo al hombre pintado/herido caminar por el Hofburg, en el centro de la ciudad, así como iba, pintado de blanco y negro. “Yendo como iba pintado de blanco, ha adoptado usted una conducta que podía escandalizar a los viandantes y que de hecho los ha escandalizado, alterando así el orden en un lugar público”⁵⁴¹. El artista se asume, en esta

⁵³⁹ Sebald, W. G. *El paseante solitario. En recuerdo de Robert Walser*. Madrid, Siruela, 2008, 29.

⁵⁴⁰ “Toutes les sociétés imposent des normes collectives qui réglementent la décoration du corps et font du contrôle de l'apparence un critère de la socialisation”. Bernard, Andrieu (2007): “Mon corps, mon capital”. En http://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/docpdf/corps_capital.pdf. (25 de mayo de 2008).

⁵⁴¹ Faber, Monica (et al.), op. cit., p. 14.

acción, como actor peligroso para un espacio público controlado y sancionado por la policía. Esto había sido previsto por Brus. En un estudio sobre lo grotesco en Bajtin, Beatriz Fernández analiza la importancia de la plaza pública y el carnaval en el fenómeno de lo grotesco medieval. En la plaza pública puede crearse “una comunicación impensable en la vida diaria. Comunicación basada en formas especiales del lenguaje y de los gestos, francas y directas, liberadas de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta”⁵⁴². La acción de Brus transforma en carnaval, en fiesta grotesca, el ordenado centro vienés. La plaza, en este sentido, proporciona “un escenario material para desarrollar una alternativa a la seguridad egoísta, a los hábitos y al confinamiento del mundo ordinario y bien arraigado”⁵⁴³. En *Comentarios sobre Paseo vienés* dice John C. Welchman, “Brus observa que con anticipación él había previsto que sería ‘arrestado por un “defensor de la paz pública’, lo que sucedió efectivamente en la esquina de Bräunerstrasse y Stallburggasse. Que la exposición pública del artista, con pelo, cabeza, chaqueta, pantalones y zapatos de color blanco, interrumpido sólo por una línea negra que le atravesaba el cuerpo y culminaba en su pierna derecha, fue considerada suficiente para justificar su encarcelamiento lo testifican las acusaciones formales esgrimidas contra Brus en un *Srafverflügung* de 7 de julio de 1965”⁵⁴⁴. En primer lugar me gustaría destacar que se trata de una “pintura viviente”, lo que significa que con esta acción se ha conseguido romper la distancia entre el modelo (el original), que goza de vida real, y la pintura, que goza de una vida simbólica. Aunque esté todavía presente la distancia entre el artista y el modelo, pues Brus no se ha pintado a sí mismo por completo, pues ha sido auxiliado por Otto Mühl⁵⁴⁵. En *Locura total* será el mismo Brus quien realice la acción íntegra sobre sí mismo.

⁵⁴² Fernández, Ruiz Beatriz. *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*: Valencia, Universitat de Valencia, 2004, p. 157.

⁵⁴³ Bottom, Alain de. *El arte de viajar*. Madrid, Punto de lectura, 2002, p. 85.

⁵⁴⁴ Faber, Monica (et al.). *op. cit.*, p. 22.

⁵⁴⁵ “Brus conoce a Otto Mühl durante la visita a una exposición en la galería Junge Generation, en la cual participan Mühl y Adolf Frohner (...)”. Faber, Monica (et al.), *Ibid.*, p. 53.

Por otro lado, está presente la oposición entre la “pintura viva” y los “edificios históricos”, es decir entre la tradición artística y un nuevo tipo de práctica pictórica performativa. Enfrentamiento que, tomando como analogía su exposición en la vía pública, convierte al accionista en delincuente. Se trata de una ruptura, como simbólicamente lo representa el cuerpo roto de Brus. A pesar de estar rajado, el cuerpo lleva en sí el símbolo de la unidad, presente en la sutura. Lo que hablaría de una ruptura con la tradición artística y, al mismo tiempo, del deseo de incorporarse en ella.

Por último, cabe destacar el poder del arte para predecir la realidad, para adelantarse a ella y, en cierta forma, crearla. Welchman reflexiona en torno a lo que llama la declinación social del arresto de Brus, en el que identifica tres fases: “predicción (por parte del artista), responsabilidad legal (definida por el Estado, anticipada por el artista), y realidad (el paseo y el arresto en sí mismos); los dos últimos aparecen específicamente en el informe documental de los “cargos” que se le imputan”⁵⁴⁶. Para las autoridades estatales el hecho de exhibirse pintado en la forma que lo hace Brus se revela como una acción extralegal. La exhibición pública del hombre herido constituye una prueba visible de su culpabilidad. Es por ello que desata la intervención de la policía. Brus se da cuenta del poder creativo del arte y su relación con el poder policiaco, que consigue movilizar. La invención del cuerpo, firma Andrieu Bernard, “comienza por las prácticas subculturales marginales y sancionadas por el cuerpo social que rechaza integrarlas”⁵⁴⁷. El intento de Brus por inventar su cuerpo, por construirlo, por apropiárselo, lo enfrenta con el poder institucional.

El paseo brinda algunas cosas extraordinarias, aunque éstas muy pronto se olvidan, debido a la fugacidad de la existencia, pues “lo más extraño es lo que

⁵⁴⁶ Faber, Monica (et al.). *Ibid.*, p. 22.

⁵⁴⁷ “L’invention du corps commence par des pratiques subculturelles marginales et victimisées par le corps social qui refusent de les intégrer”. Bernard, Andrieu. En <http://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/docpdf/normesbiosubjectives.pdf>. (25 de mayo de 2008).

más deprisa se olvida”⁵⁴⁸. Cuando Sebald escribe estas líneas reflexionando acerca del trabajo y la vida de Robert Walser, sentimos que despoja al paseo de la gravedad presente en la acción de Brus. Hay extrañez en el paseo del artista vienés, y el evento policiaco que desencadena le brinda una densidad, un peso estético que se incrementa al paso del tiempo. En el paseo, el paseante es como una palabra a mitad de una frase, que sería la calle⁵⁴⁹, dice Sebald. La certeza de esta metáfora nos brinda la oportunidad de pensar que un cuerpo/palabra como el de Brus desordena la sintaxis urbana.



Fig. 77. Adrian Piper, Performance, *Catalysis*, 1970.

Como el hombre herido de *Paseo vienés*, en *Catalysis* (1970) (Fig. 77) Adrian Piper sale a la calle para efectuar un paseo ritual que resulta semejante al de Brus, ya que ambos artistas buscan cuestionar y perturbar las interacciones sociales que definen al espacio urbano. En ambas obras está presente la escritura: en el caso de Brus (algo que ya se ha comentado) la sutura tiene el simbolismo de aquella; en cuanto a Piper se trata de una escritura real. La dimensión simbólica, que resulta perturbadora por siniestra en el caso de Piper, es el hecho de que un cartel de este tipo, indefectiblemente, se coloca en un

⁵⁴⁸ Sebald, W. G. *op. cit.*, p. 24.

⁵⁴⁹ Sebald, W. G. *Ibid.*, p. 40.

objeto (un coche, un mueble, un muro), nunca en un ser humano. El letrero sirve para que uno pueda evitar el objeto, que está inmóvil, pero en esta obra el objeto está en movimiento y se dirige hacia el viandante. En esta obra el objeto tiene vida propia. Otro hecho perturbador es que, corrientemente, un letrero como éste nunca se refiere a la pintura de sus letras, sino a la que cubre al objeto sobre el que, o frente al cual, se coloca. En el caso de *Catalysis*, entonces, estaría presente una pintura (por supuesto simbólica) que mancha, que nada tiene que ver con las palabras. La diferencia principal entre una y otra obra es que, mientras el cuerpo entero del artista está pintado (en el caso de Brus, lo que representaría la encarnación de la pintura), en la *performance* de Piper la pintura se reduce exclusivamente a la inscripción que aparece en el letrero que cuelga sobre su pecho y espalda, aunque en una lectura posterior, con base en lo expresado líneas arriba, podría afirmarse que también su cuerpo está sujeto al proceso de encarnación pictórica. La otra diferencia notable es el cambio de género: en *Paseo vienés* es el cuerpo de un hombre, en la obra de Piper se trata del cuerpo de una mujer.

En *La mirada de las estatuas* dice Jean Starobinsky que “toda pintura, todo dibujo, toda estampa, en cuanto han adquirido el poder de ilusión que les permite representar en dos dimensiones un espacio tridimensional, pueden reivindicar el de figurar cuerpos esculpidos lo mismo que cuerpos vivientes”⁵⁵⁰. Este poder de ilusión es adquirido por Brus mediante la figuración de una realidad mineral. Aunque corresponda a la auto-pintura, podría afirmarse que el hombre caminando por la calle, mediante la autopintura, ha devenido una estatua. Una estatua herida cuya herida ha sido suturada. Welchman destaca la estrategia estética de Brus, quien consigue activar lo siniestro a la inversa, pues “los efectos siniestros, en vez de surgir de la apariencia refractada de un cuerpo simulado (ya sea un autómatas, un modelo o un maniquí), en las acciones de Brus son emitidos por un cuerpo real atrapado en los embates de una reversión: de las funciones animales, la sujeción o el encarcelamiento, la

⁵⁵⁰ Argullol, Rafael (et al.). *El desnudo en el Museo del Prado*: Barcelona, 1998, p. 271.

abyección institucional o la condición de estatua viviente”⁵⁵¹. La reacción de la policía sería una respuesta a esta puesta a la inversa de lo siniestro.

Paseo vienés es una reacción a su primera gran exposición individual llevada a cabo en la Junge Galerie, organizada por Otto Staininger, “que va contra el deseo explícito del artista al limitarse a mostrar fotografías de acciones y una acción”⁵⁵². Con ella Brus buscaba poner el énfasis de la acción en su obra. Cabe destacar que se trata de la primera acción que realiza fuera del ámbito privado.

Como se ha dicho, la herida alude al sexo, el corte por donde es posible salir para nacer. Sacar la herida, su paseo, su paso del espacio privado al público, potenciaría la puesta en escena, en la luz, del contenido interno. El componente de paseo en la obra de Brus incorpora el movimiento y la temporalidad al análisis del cuerpo que hasta ahora se ha hecho. Por ello, es un tipo de obra distinta a las anteriores, igual que lo será *El libro de cabecera*. Debido a esto el análisis del movimiento recibe mayor atención en este capítulo que en los precedentes. Las imágenes correspondientes a fotografías, en el caso de Brus, y a fotogramas en el caso de *El libro de cabecera*, son sólo registros discretos del movimiento. Con su tránsito en el exterior, el hombre del cuerpo partido lleva su herida, su condición existencial, al espacio público, donde es compartida con los otros. La herida en *Paseo vienés* no se interrumpe ni en la piel ni en la ropa. Será una herida que, forzosamente, se continuará en el espacio circundante, partiéndolo, rompiendo todos los objetos, abriéndolos para encontrarse a sí mismos. Como el libro de arena borgiano⁵⁵³, cuya combustión, al ser infinita, terminaría por inundar de humo el planeta, la

⁵⁵¹ Faber, Monica (et al.). *op. cit.*, p. 26.

⁵⁵² Faber, Monica (et al), *Ibid.*, p. 56.

⁵⁵³ En *El libro de arena* un hombre cambia, por unas biblias antiguas, un libro de origen desconocido. Este libro, considerado de arena por su número infinito de páginas, provoca desasosiego en el comprador. El orgullo ante la posesión del libro maravilloso da paso al desconsuelo y el temor. Para deshacerse de él planea quemarlo, pero sospecha que la combustión de un objeto infinito sería, en consecuencia, infinita. Pags. 130-141. Borges, Jorge Luis. *El libro de arena*: Madrid, Alianza, 2007.

herida brusiana amenaza con cortar cada objeto, con partir la cubierta del planeta para recuperar un mundo anterior a la confiscación. El trabajo de Brus es una acción que busca hacer grietas en la cáscara que envuelve y separa a uno de uno mismo y a uno de los otros, que mantiene apartado a uno del mundo, y al mundo de sí mismo.

En *Persecución infinita* de Bourgeois la herida hace posible el tránsito, hacia el exterior, de un cuerpo encubierto. En esa obra la herida y la exhibición, entendida como salida, son dos estrategias inseparables de un mismo proceso de liberación. Tanto en esta obra de Bourgeois como en *Paseo vienes* hay una estrecha relación entre la herida, el tránsito y la idea de exhibición. La diferencia es que, en *Persecución infinita*, el cuerpo está quieto, a pesar de que el título de cuenta de un dinamismo sin fin. Esta quietud, aunada a la bola de textil, le confiere a la obra un aspecto de cosa, de trabajo interrumpido –si se piensa como actividad efectuada por otro, y no por la misma obra-, como ha sido planteado en el caso de *Mujer casa*. De modo diferente a como ha ocurrido con las obras analizadas en el Capítulo 1 y 2, en *Paseo vienes* nos encontramos con un cuerpo real, no simbólico, definido por el movimiento en el espacio urbano. En *Persecución infinita*, por tratarse de un trabajo interrumpido, pues la imagen nos muestra un descanso en el proceso de liberación, esperaríamos más heridas y más dolor. Por su lado, en *Paseo vienes*, una vez que la herida ha sido suturada y el cuerpo reunido, parece no haber ya dolor en el cuerpo del artista que pasea por la ciudad. Está presente la idea de que no habrá ya más heridas. El hombre herido ha buscado vestirse impecablemente, mientras que la mujer herida en *Persecución infinita* acusa una desnudez existencial.

Para Philip Ursprung dos puntos resultan destacables en *Paseo vienes* que podrían ayudarnos a entender el gesto del hombre herido, en oposición al que corresponde a la mujer herida de *Persecución infinita*. En primer lugar, que en las fotos documentales de la acción, Mühl, Nitsch y Brus, rodeados por la

policía, luzcan “como actores que disfrutan del aplauso”⁵⁵⁴, lo que lo lleva a pensar que la fuerza policial se ha transformado en la audiencia ideal. Por otro lado, el hecho de que el arresto pueda entenderse como una compensación por la falta de reconocimiento oficial de parte de los museos.

Con base en los puntos anteriores podríamos pensar en un juego de, al menos, cuatro desplazamientos de los términos artísticos tradicionales presentes en la acción. En primer lugar, la transformación del artista en delincuente; en segundo lugar, la transformación de la obra artística, la acción, en un acto delictivo; en tercer lugar, la transformación del espacio público en galería; en cuarto lugar, la transformación de la fuerza policiaca en espectador. En la acción estaría implícita la apropiación ilegal, es decir artística, del espacio urbano y de su propio cuerpo por parte del artista.

Insectum, que significa cortado y seccionado, tiene la misma connotación que *sexu*, *sectus*, que es sección o separación. Lo anterior permite abordar el tema de la herida en ese doble significado. La herida, que pone en contacto el interior con el exterior, se referiría al deseo por reunirse, por dejar de ser insecto para devenir ser humano, superar el estado del corte. Pasar del día en que Gregorio Samsa se despierta siendo cucaracha. Este sentimiento, expresado en *La metamorfosis*⁵⁵⁵ de Kafka, es el que agobia al hombre que busca rasgarse, abrirse. La herida suturada simboliza un corte que, paradójicamente, reúne. Al caminar por la calle mostrando su herida Brus mostraría a los otros su (la de ellos) condición de insectos. El 6 de abril Brus y Mühl presentan en la *Fiesta de Vietnam (Perinetkeller Vietnampart)* “la divisa proclamada en la invitación, ‘somos mutilados’”⁵⁵⁶, una acción que se relaciona con el contexto político mundial.

⁵⁵⁴ Ursprung, Philippe. “‘Catholic Tastes’ Hurting and healing the body in Viennese Actionism in the 1960’s”. “(...) the artists looking like actors enjoying the applause”. En: Jones, Amelia (Ed.). *Performing the body: Performing the text...* op. cit., p. 146.

⁵⁵⁵ Kafka, Franz. *La metamorfosis*: Madrid, Alianza, 2004.

⁵⁵⁶ Faber, Monica (et al.), op. cit., p. 57.

En oposición a los cuerpos ausentes –en las obras de Duchamp y Beuys–, a los cuerpos atrapados –de Christo–, y a los cuerpos de Bourgeois que, al estar por salir, han logrado sacar una mano o el busto, el cuerpo de *Paseo vienés* aparece en el exterior. Ha logrado salir del envoltorio que lo apresaba, y también salir de cualquier sitio de reclusión. Ha salido del museo y la galería. Convirtiendo en artístico el espacio urbano. Por fin, el cuerpo ha salido y ha conseguido encontrar a los otros y mostrarles la condición de su ser, la herida. Pero no se trata de un cuerpo aislado del espacio que lo rodea. La herida, que de arriba abajo inicia en su cabeza y termina en el pie/zapato corriendo a través de la pierna derecha, sale del cuerpo. El cuerpo de Brus es insuficiente: si ponemos atención en la fotografía, la herida se continúa en la acera, partiéndola. El paseo del hombre partido en dos no es inofensivo. Ha de acarrear una ruptura en el mundo que lo encierra, como si el espacio de encierro, que ha resquebrajado y cuarteado la herida, hallara su contraparte en el espacio exterior. Del análisis de esta imagen se desprende la idea de que el mundo también sería un bulto que apresa. En *El vizconde demediado*, Calvino cuenta la historia de un hombre mutilado. Como el Brus de *Paseo vienés*, partido en dos mitades por un corte vertical, el vizconde Demediado, el hombre roto, provoca la ruptura allí por donde pasa. Su presencia en cualquier sitio es motivo de separación. El vizconde de Torralba afirma: “Ojalá se pudieran partir todas las cosas enteras (...) así cada uno podría salir de su obtusa e ignorante integridad. Estaba entero y todas las cosas eran para mí naturales y confusas, estúpidas como el aire, creía verlo todo y no veía más que la cáscara. Si alguna vez te conviertes en la mitad de ti mismo (...) comprenderás cosas que escapan a la normal inteligencia de los cerebros enteros. Habrás perdido la mitad de ti y del mundo, pero la mitad que quede será mil veces más profunda y valiosa. Y también tú querrás que todo esté demediado y desgarrado a tu imagen, porque belleza y sabiduría existen sólo en lo hecho a pedazos”.⁵⁵⁷

La fragmentación del cuerpo humano presente en las autopinturas y las automutilaciones de Brus, es uno de los temas centrales del arte

⁵⁵⁷ Calvino, Italo. *El vizconde demediado*: Madrid, Siruela, 2003, p. 52.

contemporáneo. Autores como Linda Nochlin⁵⁵⁸, José Miguel G. Cortés⁵⁵⁹ y Giorgio Agamben⁵⁶⁰ coinciden en que se trata de un tema fundacional de la modernidad: el moderno es un cuerpo que ya no puede evocarse integralmente, por lo que sólo resulta posible presentarlo a través de su negación, que es el fragmento. La fragmentación, la mutilación y la destrucción de la unidad corporal, como elementos de una estrategia estética y política, se constituyen en la denuncia de un sistema que apunta hacia el corte y la destrucción del cuerpo.

El corte del cuerpo, su des-integración, está presente en las obras analizadas en esta investigación a partir de la *Tina* de Beuys: allí ya no hay cuerpo, sólo los restos simbólicos de la carne y la piel —el esparadrapo y la grasa. Las esferas de Bourgeois nos brindan, a un tiempo, la imagen de un cuerpo roto, y deseoso de recomponerse. En *Sin título (con Mano)*, así como en la *Tina* de Beuys, encontramos la idea de que la mutilación aqueja al hombre contemporáneo desde su infancia. A partir del análisis de *Persecución infinita*, se pone de manifiesto una estrategia que, mediante la herida o desgarradura y el remiendo, buscaría la reconstrucción del cuerpo.

3.4 Locura total: una escritura hacia el interior.

“Los libros son como un sudario. Protegen las osamenta de los poetas”⁵⁶¹. En este aforismo Brus toca dos temas centrales en su práctica artística. En primer lugar, su condición de poeta, es decir su búsqueda de una palabra que sea la constatación de la búsqueda de la libertad, una palabra que, rompiendo el mundo, permita encontrar su cuerpo. Por otro lado, la analogía papel/piel, que

⁵⁵⁸ Nochlin, Linda. *The body in pieces ... op. cit.*

⁵⁵⁹ García Cortés, José Miguel. *El cuerpo ... op. cit.*

⁵⁶⁰ Agamben, Giorgio. *El hombre sin contenido... op. cit.*

⁵⁶¹ « Les livres son comme un suaire. Ils protègent les os des poètes ». Brus, Günter. *Limite du visible, op. cit.*, p. 41.

desencadena todo un juego metafórico, que nos lleva a concebir al poeta como un ser que busca palabras que sean capaces de decir una realidad negada (por la sociedad), y que lleva la práctica de escritura no *sobre*, sino *a través* de su propio cuerpo.

En una acción anterior a *Locura total* (Fig. 78), en la etapa correspondiente a la autopintura, Monica Faber describe así la función de la mirada en Brus: “Como a cámara lenta se inicia la secuencia de la grabación del artista envuelto en unas vendas impolutas, que se mueve con dificultad por la habitación blanca que lo rodea y se libera de su pesada carga quitándose las vendas mientras se retuerce convulsivamente. La profunda concentración de la que surge este acto de liberación se refleja en el rostro del artista”⁵⁶². El gesto de Brus, que hallaría su culminación en la mirada, en relación con la libertad y la concentración profunda, es muy semejante al que caracteriza *Locura total*. Podríamos entonces hablar de una “concentración profunda” que encuentra su equilibrio con un conocimiento “profundo” de sí mismo, tan profundo que debe abrir(se) para hallarlo.



⁵⁶² Faber, Monica (et al.), *op. cit.*, p. 9.

Fig. 78. Günter Brus. *Locura total*, Acción, 1968.

Contra las vestiduras que apresan, lo que podría ser considerado un cuerpo falso, el ofrecido por la carne/vestidura, Nietzsche opone una mirada afilada, mirada/bisturí que rasgue la envoltura y, buscando, permita encontrarse por debajo de la piel que oculta: “En contra de esa voluntad de apariencia, de simplificación, de máscara, de manto, en suma, de superficie –pues toda superficie es un manto- actúa aquella sublime tendencia del hombre de conocimiento a tomar y querer tomar las cosas de un modo profundo, complejo, radical, especie de crueldad de la conciencia y el gusto intelectuales que todo pensador valiente reconocerá en sí mismo, suponiendo que, como es debido, haya endurecido y afilado durante suficiente tiempo sus ojos para verse a sí mismo y esté habituado a la disciplina rigurosa, también a las palabras rigurosas”.⁵⁶³ Mirada afilada, dice Nietzsche. Aliaga asemeja la mirada al filo: “el ojo podría compararse a un filo”⁵⁶⁴. Y Foucault habla de la fina punta de “acero de la mirada”⁵⁶⁵. Recordando a Sartre, Corinne Maier habla de una mirada cortante como un bisturí, y del “golpe de vista quirúrgico”⁵⁶⁶. En *Un Perro andaluz* (Luis Buñuel y Salvador Dalí, 1928) Buñuel nos entrega la imagen metafórica del ojo/navaja, en la cual reúne la facultad de mirar con la de cortar. Se trata de una mirada que, como bisturí, resulta capaz de abrir la carne para encontrar. ¿Qué? El cuerpo. La automutilación provocada por Brus en *Locura total* recuerda la práctica ritual tradicional conocida como escarificación. Dice Folco que por tratarse de una práctica ritual involucra aspectos espirituales, morales y estéticos, al revelar cualidades interiores de los portadores. “Se relacionan espiritualmente con las mutilaciones rituales.

⁵⁶³ Nietzsche, Friedrich. *Más allá del bien y del mal*: Madrid, Alianza, 1999, p. 192.

⁵⁶⁴ Aliaga, Juan Vicente. *Formas del abismo...*, op. cit., p. 285.

⁵⁶⁵ “Entre la fina punta del pincel y el acero de la mirada, el espectáculo va a desplegar su volumen”. Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*: México, Siglo XXI, 2005, p. 13.

⁵⁶⁶ “Sigamos los penetrantes análisis de Sartre en *L’idiot de la familia*: muestra cómo el hijo se apropiará de esa mirada del padre, cortante como un bisturí, y le dará el nombre de ‘golpe de vista quirúrgico’”. Maier, Corinne. *Lo obsceno...* op. cit., p. 55.

Aún más al ser irreversibles⁵⁶⁷. De tal modo, en la acción de Brus estaría presente la interrelación entre el reino espiritual y el mundano.

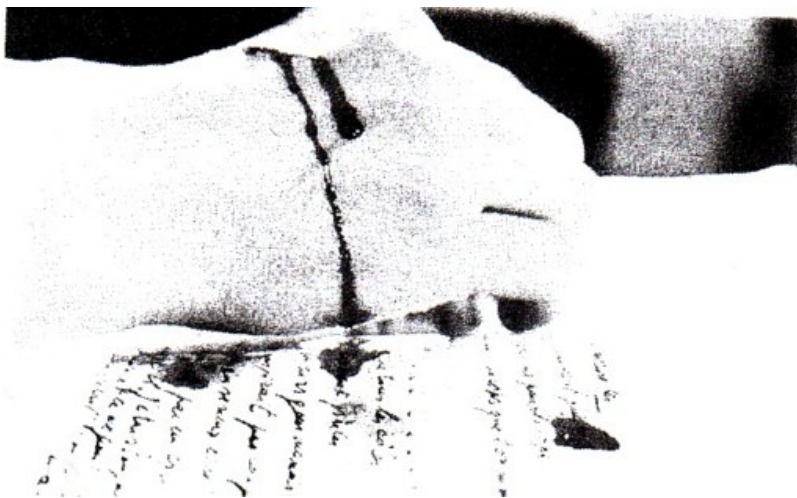


Fig. 79. Gina Pane, *Laure*, 1977.

En la acción *Laure* de 1977 (Fig. 79), relativa a la vida de Colette Peignot, compañera sentimental de Georges Bataille -llamada Laure-, con los ojos cubiertos, Gina Pane se abre la piel del dorso de la mano con una navaja, mientras la sangre va goteando sobre un manuscrito. Ha dicho Vicente Aliaga que se trata de “una de sus acciones más complejas, en la que se infiltra el componente subjetivo y personal”⁵⁶⁸. La unión de la tinta y la sangre, cuyos manchones alteran el significado de lo escrito –o que, en cierto modo lo reescriben-, pondría en evidencia la incapacidad de una palabra escrita exclusivamente con tinta, es decir, una palabra carente de cuerpo. La auto-herida, que define la obra de Page, tal como ocurre con Brus, en *Laure* está estrechamente relacionada con una búsqueda extrema de la palabra. La sangre, que escribe, obedecería a una estrategia obscena que busca poner en escena un interior desconocido. La herida expuesta, como en *Locura total*, obedecería al deseo del autor de mostrar un discurso, una palabra, que de otra manera resulta imposible escribirlo.

⁵⁶⁷ Folco, Philippe di. *Piel... op. cit.*, p. 117.

⁵⁶⁸ Aliaga, Juan Vicente. *Arte y cuestiones de género : una travesía del siglo XX*: San Sebastián (Guipúzcoa), Nerea, 2004, p. 6.

Brus afirmó que quería ser artísticamente tan directo como un instalador que ilustra la historia del arte con una llave inglesa. “Quien esté familiarizado con los juegos de palabras que cultivaría años más tarde sabe que Brus no solo persigue las metáforas rudas que buscan minar los fundamentos de toda interpretación sutil y psicologizante. Por lo demás, Brus sabía que el artista americano Robert Rauschenberg había calificado su manera de proceder más como la de un fontanero que como la de un pintor. (‘Creo que es un fontanero’, anotó a finales de 1967 en su cuaderno de notas)”⁵⁶⁹. En el Capítulo 1, un urinario y una tina (objetos propios del espacio del aseo) estaban involucrados en la desaparición del cuerpo humano. Parecía como si tales dispositivos, inesperadamente, hubieran funcionado de forma errónea, convirtiéndose en objetos siniestros, peligrosos para el cuerpo. Quedaba abierta, desde el año 1917 con la obra de Duchamp/R. Mutt, la necesidad de acudir a un experto en la materia, un fontanero, para que pudiera dar cuenta del mal funcionamiento de los dispositivos perversos. Si los cuerpos han desaparecido debido a la participación de esos dispositivos, tal vez un fontanero como Brus, de acuerdo a Rauschenberg, podría dar cuenta del cuerpo desaparecido.

En *Locura total* puede encontrarse un significativo desplazamiento en relación con el soporte. Un movimiento inesperado lleva el instrumento de representación de la tela a la carne, como si el artista comprendiera, de pronto, que la verdad no está en el lienzo, sino en su propio cuerpo. Como se ha dicho, Foucault se refería a un ojo afilado como pincel; aquí podría hablarse de una navaja con el deseo de saber que caracteriza al ojo. “Una vez más el paso de la tela al cuerpo es un elemento clave de esta estudiada regresión, como argumenta Brus en ‘nombre de un hombre que ya no se siente complacido al pintar sobre la tela y se pone las manos encima’. Pintarse el cuerpo se convierte en un ‘embadurnamiento’ que ‘alude a la automutilación’”⁵⁷⁰. El “paso de la tela al cuerpo” puede ser entendido en un doble sentido. En primer lugar,

⁵⁶⁹ Faber, Monica (et al.), *op. cit.*, p. 12.

⁵⁷⁰ Faber, Monica (et al.). *Ibid.*, p. 20.

como el paso de la pintura a la autopintura y en su posterior paso de la autopintura a la automutilación. En una segunda lectura, puede entenderse como la premisa que guía la acción de *Locura total*, durante la cual Brus pasa de la tela (de la camisa) a la piel (del cuerpo).



Fig. 80. Andrés Serrano. *La Morgue (Ahogado)* [*The Morgue (Drowning)*], 1992.

Esta necesidad de encontrar un soporte de escritura distinto, la necesidad de un más allá en el proceso de encarnación de la palabra, está presente en *La Morgue (Ahogado)* [*The Morgue (Drowning)*], de Andrés Serrano (Fig. 80). La acentuada cercanía del tatuaje y la herida suturada, incrementada por los instrumentos quirúrgicos (los cuales consiguen reunirlos), pondría de manifiesto la metáfora de la herida como estrategia discursiva. Los instrumentos que permiten el corte (bisturí) así como la sutura (la aguja y el hilo), en el trabajo quirúrgico, adquieren una función semejante a la de los instrumentos de tatuaje (la aguja y la tinta).

A principios de 1968 Brus es invitado a “realizar una acción en el Reiffmuseum de Aquisgrán, donde demuestra de manera condensada la esencia básica de sus ‘análisis del cuerpo’, y desarrolla un programa que mantendrá en las siguientes acciones vienesas. El núcleo de la acción de

Aquisgrán, titulada *Pura locura: la arquitectura de la pura locura*⁵⁷¹ (*Der helle Wahnsinn – Die Architektur des hellen Wahnsinns*), está constituido por procesos existenciales: creación de la vida, nacimiento, respiración, nutrición, excreción y dolor. Los materiales artísticos tradicionales ya no tienen cabida. En lugar del trazo ejecutado con pincel propio de las ‘autopinturas’, hay lesiones reales. En lugar del color, Brus actúa con sustancias que él mismo produce: sangre y excrementos⁵⁷².

En el sentido de lo expuesto antes, de que se trata sólo del cuerpo como elemento confrontador sobre el que se construye toda la estrategia de crítica, Schwanberg dice que en éste y los siguientes “análisis del cuerpo” es importante el hecho de que Brus renuncie a todo lo que podría alejar al artista de su público. Tal renuncia lo aleja de los materiales pictóricos que habían caracterizado su etapa de la autopintura y lo dejan, solamente, con su cuerpo: “la pintura del cuerpo deja de existir. Brus se presenta en ropa cotidiana, se mueve en un mismo plano con los espectadores y solo se diferencia de estos por su actuación, pero no a causa de rasgos externos”⁵⁷³.

En *Locura total* Brus presenta, por primera vez en Alemania, la autolesión, la defecación y la micción ante un público numeroso. Con esto pone de manifiesto un arte eminentemente abyecto. *Abjicere*, dice Jean Clair, es lanzar lejos de sí, arrojar. De donde proviene la idea de bajar, de bajo, de arrojar, de desecho. El arte de la abyección sería el estado de un arte bajo, o más bien de un arte del desecho, un arte del resto cuando todo ha sido arrojado. El arte de la abyección se interesa en lo que el cuerpo exuda cuando se fatiga, lo que deja escapar cuando está herido, o simplemente arroja cuando el alimento ha sido digerido. “*Abjicere*, es también renunciar, en el sentido de renunciar a toda

⁵⁷¹ También es traducida al castellano simplemente como *Locura total*. Éste es el título que utilizaré aquí.

⁵⁷² Faber, Monica (et al), *op. cit.*, p. 60.

⁵⁷³ Faber, Monica (et al). *Ibid.*, p. 61.

autoridad, abandonar, vender a bajo precio, deshacerse”⁵⁷⁴. En *Locura total* está presente, mediante la abyección, la idea de intercambio entre un interior corporal desconocido y su aparición súbita, siniestra si ocurre fuera de un espacio privado como lo es el espacio del aseo. Por otro lado, se encuentra en esta acción el otro significado de lo abyecto, de renuncia a la autoridad, de crítica y confrontación, a partir del cuerpo y con el cuerpo como arma única.

“Yo debo llevar mi vida –la vida me debe llevar de la mano, tan gentilmente, si le place, ella es la más vieja y debería ser la más razonable”⁵⁷⁵. Es la vida la que lo conduce, la que, gentilmente, guía la mano de Brus. De este modo, el corte de *Locura total* aparece, más que como un acto ordenado por la locura, como un acto dictado por una razón superior a la humana. Un acto revelador, pues como apunta Michel Leiris, a través de la herida, “el cuerpo humano se ve revelado en su misterio más íntimo”⁵⁷⁶.

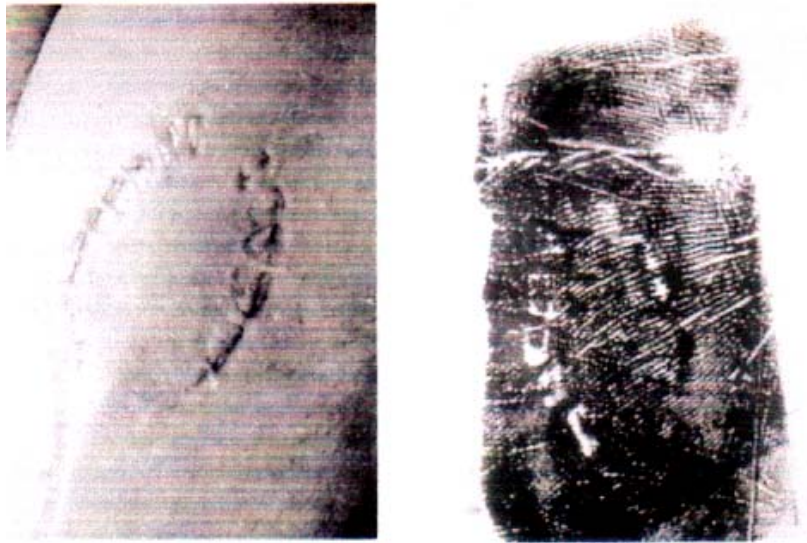


Fig. 81. Vito Acconci, *Trademark*, 1970.

⁵⁷⁴ « *Abjicere*, c'est aussi renoncer, dans le sens de renoncer à toute autorité, abandonner, vendre à bas prix, se défaire ». Clair, Jean. *De Immundo...* op.cit., p. 25.

⁵⁷⁵ « Je dois mener ma vie -la vie doit me prendre par la main, bien gentiment s'il-vous-plaît, elle est la plus vieille et devrait être la plus raisonnable». Brus, Günter. *Limite du visible*, op. cit., p. 17.

⁵⁷⁶ Leiris, Michel. *Huellas...* op. cit., p. 47.

En *Trademark* (1970) (Fig. 81), tumbado en el piso y desnudo, con el cuerpo en forma de ovillo, Vito Acconci se muerde a sí mismo. Lo hace estirando la cabeza y los miembros, permitiéndole a la boca alcanzar distintas partes del cuerpo. Hasta que descubre un límite: un más allá que su constitución física le impide alcanzar. En ese espacio, su cuerpo deja de ser suyo, ante la imposibilidad de marcarlo y sentirlo. Las mordidas son hechas con tanta fuerza, que los dientes quedan marcados allí como inscripciones. Después, el artista cubre la piel mordida con tinta para, posteriormente, imprimirla en una hoja de papel. Esta auto-agresión podría ser tomada como un tipo de escritura, conjunto de signos que, hiriendo la piel, la abre a nuevos significados. Estas mordidas hechas con tanta fuerza, como ocurre en *Locura total* de Brus, abren “esta región cerrada, transgrediendo la frontera entre el interior y el exterior”⁵⁷⁷. La escritura se presenta como una puesta en escena de la alteridad propia del individuo, en la medida que se descubre, en él, al otro, el oculto. No solo se le descubre (que es un verbo visual), sino que se le siente (como tacto con los labios) y se le degusta (porque en la mordida está también implícita la lengua y la boca). En *Marca registrada* el cuerpo, llevado como pérdida, reaparece, animado por su propio hálito.

Una vez libre, después del servicio militar, a Brus le será “difícil continuar con las investigaciones pictóricas abandonadas”, y sigue, en su *Diario vienés*: “Necesito salir completamente de esta piel apestosa y podrida – como las serpientes”⁵⁷⁸. Este deseo de romper la piel para salir guarda una estrecha relación con su búsqueda artística. *Locura total* es la constancia de una búsqueda. Günter Brus pretende encontrar en sí mismo: rebuscar su cuerpo en el interior de su propio cuerpo. Para tal efecto se vale de tres instrumentos punzo-cortantes: la mirada, la escritura y la navaja –el ojo, la mano, y el acero–. Esta acción consiste en un corte que, iniciado en la tela de la camisa, se sigue

⁵⁷⁷ Jones, Amelia (Ed.). *Performing the body: Performing the text... op. cit.*, p. 261.

⁵⁷⁸ « Il me faut complètement sortir de cette peau puante et pourrie –comme les serpents ». Brus, Günter. *Limite du visible, op. cit.*, p. 18.

en la piel. Al entrar en contacto con ésta, se convierte en herida. “Este corte es a la vez una herida y una apertura, la posibilidad de una respiración.”⁵⁷⁹ Es como si la tela fuera una capa anterior a la piel. Dice Andrieu Bernard⁵⁸⁰ que, como resultado del cuerpo centrado en un proceso histórico social, la carne no es natural: depende de incorporaciones inconscientes, de posturas, posiciones, estatutos y normas corporales que buscan determinarnos para hacernos desempeñar las funciones y los roles precisos. Brus, cuando corta su carne, estaría cortando las incorporaciones inconscientes que se han vuelto carne, los estatutos y las normas encarnados. El mismo tipo de corte, presente en *Persecución infinita*, daría cuenta de un proceso de reconstrucción del discurso sobre lo femenino, sobre su cuerpo, llevado a efecto por lo masculino. El cuerpo que surge en ambas obras sería la puesta en duda de las relaciones de poder que habían decretado su inexistencia.

3.5 La puesta en juego de otra alteridad.



Fig. 82. Caravaggio. *La duda de Tomás*, 1601-1602.

⁵⁷⁹ Derrida, Jacques. *Papel Máquina...*, op. cit., p. 99.

⁵⁸⁰ Bernard, Andrieu (2007). “Le corps en question. Communiquer son intime corporel?”. En <http://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/docpdf/corpscom.pdf>. (10 de julio de 2008)

“Desde el Renacimiento (...) el pensamiento occidental ha empleado de forma recurrente un paradigma epistemológico que ve el conocimiento como espacialmente situado en el interior (en un corazón o núcleo) y protegido por una corteza exterior o armadura externa”⁵⁸¹. En *Locura total* Brus provoca una rajadura en su prenda de vestir. La voluntad de saber, encarnada en la mano y la mirada, ha traspasado la camisa; como si la piel fuera otra tela, el filo de la navaja y la mirada continúa en su intento por adentrarse, por hallar interior, por encontrarse. La mirada espera encontrarse con su cuerpo. La cercanía entre herida y rasgadura, una aplicada a la piel y la otra a una prenda de vestir, precisamente a una camisa, me lleva a pensar en *La duda de Tomás*, de Caravaggio (1601-1602) (Fig. 82). En esta pintura la mirada dibuja un trazo que va de los ojos de los hombres, que están detrás de Tomás, hacia los ojos de Tomás y después hacia la herida. Triángulo visual, cuyo vértice, la mirada de Tomás, es lo que abriría la carne. Hay una línea horizontal que busca una equivalencia simbólica entre la herida donde entran dedo y mirada (recordemos la mano/mirada de Focillón), y la rasgadura del vestido de Tomás, a la altura del hombro. Pensemos en las telas rasgadas de Lucio Fontana. Muchas de las obras de la serie *Concepto espacial* no son en realidad telas rasgadas, sino representaciones pictóricas de la rasgadura, de la herida. En una fotografía (Fig. 83) tomada por Ugo Mulas en 1964, armado con una navaja, Fontana arremete contra una tela. Un trabajo del año 1962, *Métaux* (metales) consiste en una esfera partida por la mitad, muy semejante a aquellas que aprisionaban a las mujeres de Burgeois.

⁵⁸¹ “From the Renaissance on, Anzieu alleges, Western thought has recurrently employed an epistemological paradigm that sees knowledge as spatially situated on the inside (in a core or nucleus) and protected by an exterior rind or outer shell”. Harvey, Elizabeth. *Sensible flesh... op. cit.*, p. 85.



Fig. 83. Ugo Mulas, Fotografía de L. Fontana dispuesto a desgarrar un lienzo.1964.

Dice David Pérez que con Vesalius, se “retira el cortinaje de la piel, y comienza el espectáculo”⁵⁸². Estas disecciones transforman la forma que tenemos de percibir el cuerpo. La puesta en visible de lo invisible va acompañada de un conocimiento. Cuando vemos a Brus abrir su carne en *Locura total* nos vienen a la mente otras escenas semejantes en la historia de la representación del cuerpo abierto y expuesto por el poder médico: *La lección de anatomía del Dr. Nicolas Tulp* (Rembrandt van Rijn, 1632), *La recompensa de la crueldad* (William Hogarth, 1750-51), *La lección de anatomía del Profesor Willem Roell* (Cornelis Troost, 1728), o *La Clínica del Dr. Gross* (Thomas Eakins, 1875). Aunque estas obras le sirvan de antecedente, hay un cambio de dirección notable en la economía del corte. En ellas el objeto de estudio es un cadáver, como lo vemos en *La lección de anatomía del Dr. Nicolas Tulp* (Rembrandt van Rijn, 1632) (Fig. 84), hacia el que los estudiosos del cuerpo y su interior, los médicos, dirigen atentos la mirada en busca de la

⁵⁸² Pérez, David. *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*: Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 166.

verdad del cuerpo. En *Locura total* el cuerpo está vivo, no se trata de un cadáver. Segundo punto: quien lo abre es él mismo, no es la mano de otro, un médico, sino su propia mano. El castigo ejercido por uno mismo y el conocimiento obtenido como beneficio de tal práctica, romperían la tradición occidental de saber anatómico y, en consecuencia, de ejercicio de poder centrado en el cuerpo. Esta misma crítica estaría presente en *Persecución infinita* de Bourgeois, contra la estrategia de poder que construye socialmente cuerpos y conocimiento.



Fig. 84. Rembrandt. *La lección de anatomía del Dr. Nicolas Tulp*, 1632.

En *Paseo vienés* y *Locura total* de Brus podemos encontrar dos modelos de herida. En primer lugar, *Paseo vienés* corresponde todavía al momento de la autopintura, es decir que hay representación y pintura. Aunque tal obra quede comprendida en las acciones auto-, no es tal, pues Brus ha necesitado de la intervención de Mühl para ser pintado. En cuanto a este primer punto, en *Locura total* no hay representación y no hay pintura. Brus ha dejado atrás la utilización de materiales pictóricos. Si la otra acción corresponde a la autopintura, ésta corresponde a la automutilación. Una observación muy importante: la autopintura ocurre en la superficie, mientras que la automutilación pone en duda la superficie atravesándola. Brus no quiere un signo que adorne la página (la piel), sino una acción que la atraviese. La

automutilación tendría un aspecto constructivo. Dice Joseph Helfenstein que “también el elemento de la fragmentación apunta a la dirección de una carga obsesiva del material y de un simbolismo psicodinámico del proceso de trabajo. El desmembramiento, la fragmentación del cuerpo, no es sólo un método de destrucción, sino, más profundamente, de análisis, de acopio y ordenación como etapa previa para una nueva síntesis. La reconstrucción del conjunto diseccionado en sus elementos aislados ya está esbozado en ello”⁵⁸³. Esta estrategia de fragmentación-reconstrucción, como se ha visto en el Capítulo 2, está presente con toda claridad en *Persecución infinita*.

En segundo lugar: si en *Paseo vienés* la herida ha sido suturada –lo que hablaría de una herida finita, terminada-, en *Locura total* nos encontramos con una herida en proceso. En tercer lugar: en *Paseo vienés* nos enfrentamos a una herida llevada a cabo por otro (pues ha sido pintada por Mühl). Por último, la herida de *Paseo vienés* es una herida dinámica, que sale para mostrarse; la herida de *Locura total*, por el contrario, va hacia adentro, su movimiento es hacia el interior. Se trata de diferentes dinámicas: si en la primera acción la herida sale, en la segunda acción la herida entra. Es el paso, de un viaje hacia el exterior, a uno hacia el interior.

Toda la historia actual del cuerpo, dice Baudrillard en *El cambio simbólico y la muerte*, “es la de su demarcación, de la red de marcas y de signos que vienen a cuadricularlo, a despedazarlo, a negarlo en su diferencia y su ambivalencia radical para organizarlo en un material estructural de cambio/signo”.⁵⁸⁴ Qué semejanza entre estas palabras, escritas por Baudrillard en 1973, y las que aparecen, sobre el trabajo de Brus, en el catálogo de su exposición en el Georges Pompidou, en 1993: “La historia del poder es la historia del poder

⁵⁸³ Joseph Helfenstein “Louise Bourgeois. Arquitectura como ensayo de la memoria”, en: *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*. Catálogo Exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, Aldeasa, 1999, p. 24.

⁵⁸⁴ « Toute l’histoire actuelle du corps est celle de sa démarcation, du réseau de marques et de signes qui viennent le quadriller, le morceler, le nier dans sa différence et son ambivalence radicale pour l’organiser en un matériel structural d’échange/signe ». Baudrillard, Jean. *L’échange symbolique et la mort*: Paris, Gallimard, Paris, 1976, p. 155.

sobre el cuerpo. Dominar a los hombres implica cada día la dominación de sus cuerpos. Cuerpo del trabajo forzado a la exactitud, a la disciplina de sentimientos de placer como de desplacer, a la mecanización de los gestos. Cuerpo sexual, forzado a canalizar los deseos polimorfos, a genitalizar la sexualidad, a imponerle sus normas”⁵⁸⁵. Es curioso que a la ruptura condicional del sujeto moderno responda Brus con otra ruptura, la herida. Para enfrentar una estrategia política en igualdad de circunstancias utiliza estrategia e instrumentos semejantes.

“Con excepción de las autopsias aristocráticas, efectuadas con un aire de reverencia póstuma, la mayoría de los sujetos llegaban a la mesa al final de historias de crimen y castigo. Las leyes seculares y religiosas que renuementemente sancionaban la disección de cadáveres humanos desde finales de la Edad Media hasta el siglo diecinueve, generalmente reservaban la violación de la disección para aquellos condenados a morir a manos de un ejecutor (verdugo). La disección era un castigo pronunciado a criminales mientras aún estaban con vida, que servía para amontonar una retribución póstuma al condenado –y eran casi siempre varones⁵⁸⁶. La autopsia era tomada como la continuación de un castigo por la infracción de una ley. “La muerte, lejos de arrancar a la víctima de manos de los verdugos, la deja a merced de ellos. El cadáver, materia hedionda e indefensa, representa una sobrevivencia post mortem de la persona, que permite una proximidad entre los

⁵⁸⁵ « L’histoire du pouvoir est l’histoire du pouvoir sur le corps. Dominer les hommes implique toujours la domination de leurs corps. Corps au travail contraint au pointage, à la discipline des sentiments de plaisir comme de déplaisir, à la machinisation des gestes. Corps sexuel, contraint à canaliser les désirs polymorphes, à génitaliser la sexualité, à lui imposer des normes ». Brus, Günter. *Limite du visible*, op. cit., p. 81.

⁵⁸⁶ “With the exceptions of aristocratic autopsies, conducted with an air of posthumous reverence, the majority of the subjects arrived on the table at the end of undifying stories of crime and punishment. The secular and religious laws that reluctantly sanctioned dissection of human cadavers from the late Middle Ages to the nineteenth century, generally reserved the violation of dissection for those condemned to die at the hands of an executioner. To be dissected was a punishment pronounced to selected criminals while alive, serving to heap posthumous retribution onto the condemned man –and they were almost always man”. Kemp, Martin and Wallace, Marina. *Spectacular bodies*: University of California Press, London, 2000, p. 29.

mueritos y los vivos”⁵⁸⁷. Quien había intentado romper el cuerpo social merecía, como castigo, que su cuerpo fuera roto. De tal suerte, al representar la autopsia la prolongación de un castigo, establecía una relación de continuidad entre la vida y la muerte. El delito era perseguido más allá de la vida. El criminal pasaba a ser el sujeto de la autopsia. La muerte no era una salvación para su cuerpo, no hablemos ya del alma. También hay un encadenamiento simbólico entre el verdugo y el médico: ambos cumplen la función de verdugos. Uno asume la destrucción del cuerpo de forma basta (el verdugo), pues de lo que se trata es de arrancarle la vida, mientras que el médico se enfrenta a un cuerpo ya sin vida, del que puede todavía arrancar algo tan valioso casi como la vida misma: el conocimiento sobre la vida, sobre su funcionamiento. La función del castigo pasa de uno al otro.

El juego de sucesiones no termina con el médico. Hay otro eslabón en la cadena del castigo. Con base en el juego de sucesiones y desplazamientos simbólicos que se ha delineado, el pintor (el artista que pinta o graba) es el sucesor del verdugo. Al abrir el cuerpo en la imagen representada, continúa con el castigo iniciado por el verdugo. Si el trabajo de los dos anteriores verdugos es físico, éste es de naturaleza simbólica. En ese sentido eterniza un castigo que, en manos del verdugo y del cirujano, era finito.

Dice Juan Vicente Aliaga que “el cuerpo no se presenta como una unidad cerrada (el cúmulo de orificios que lo pueblan es prueba palpable del proceso de figuración a que ha sido sometido voluntariamente) y mucho menos como un ser completo. El deseo sexual impele a Bellmer a atacar el cuerpo ajeno (el otro femenino), el deseo por huir de sus órganos enfermos impele a Artaud a destrozar su propio cuerpo (en pos de su otredad masculina asexuada, y valga la paradoja). Deseo equivale en ambos casos a destrucción de aquella figura que representa la debilidad y el dolor”⁵⁸⁸. En sus acciones Brus intentaría destruir la alteridad verdugo-víctima, médico-enfermo, artista-modelo, fundada

⁵⁸⁷ Maier, Corinne, *op. cit.*, p. 56.

⁵⁸⁸ Aliaga, Juan Vicente. *Formas del abismo... op.cit.*, 1995, p. 113.

en la construcción discursiva del cuerpo; por ello, cuando afirma que “hemos de evitar aquello que nos impide conocernos”⁵⁸⁹ ser referiría a que hay que ir más allá del cuerpo, trascenderlo, reconstruirlo. La herida y la sutura, como dice Dalia Judovitz, excluyen al cuerpo del sistema natural de reproducción social. Con sus acciones Brus intentaría arrancarlo del sistema epistemológico⁵⁹⁰ para reapropiárselo. Con la autopintura y la automutilación se buscaría escapar de la dialéctica de la enajenación y el dolor a través de la destrucción de la triple figura del Otro, el que mata/corta/representa, el verdugo/médico/pintor. Para Brus la auto-pintura “es un desarrollo de la pintura. El lienzo no es más la única superficie posible para la pintura. La pintura ha regresado a sus orígenes –la pared, el ser vivo, el cuerpo humano. La auto-pintura es una forma controlada de auto-mutilación. La auto-pintura es suicidio que puede ser saboreado por siempre”⁵⁹¹. Él mismo, pintándose y mutilándose, busca dejar de ser la víctima y el modelo. Brindándose a sí mismo busca ser el beneficiario de un conocimiento que, históricamente, se ha arrogado el otro. Pedro Sánchez Cruz reconoce que en el cuerpo doliente existe la capacidad de “promover un reconocimiento del ‘yo’ como integridad, como *diferencia plena* con respecto al ‘otro’, proviene, justamente, del papel jugado por la piel como *lugar de la denominación subjetiva del dolor*. La experiencia dolorosa, en sí misma, al formularse en la inanimación del ‘ello’, necesita de un ‘yo’ enunciador que la reinterprete dinámicamente y que, en consecuencia, permita su configuración como un ‘espacio ético’, en el que se regulan las relaciones consigo mismo y

⁵⁸⁹ “Discurso sobre el propio país: Alemania”. Conferencia pronunciada por Joseph Beuys en la *Kammerspiele de Munich* el 20 de noviembre de 1985. Klüser, Bernd. *Joseph Beuys... op. cit.*, p. 208.

⁵⁹⁰ En *Filosofía del tocador*, como se vio en el capítulo anterior (en el análisis de la obra de Bourgeois), Sade nos presenta a una chica que cose la vagina de su madre, simbolizando con ello la superación de la relación madre-hija. La sutura excluye el cuerpo materno del sistema natural de reproducción social y cambio que describe la sexualidad femenina, dándole a la hija la libertad anhelada.

⁵⁹¹ “Self-painting is a development in painting. Canvas is no longer the only possible surface for paint. Painting has moved back to its origins –the wall, the living being, the human body. Self painting is a controlled form of self-mutilation. Self painting is suicide that can be savoured forever”. *Identity and Alterity: figures of the body 1875-1995/La Biennale di Venezia*, 46 esposizione internazionale d'arte.—Venezia: La Biennale di Venezia: Marsilio, 1995, p. 62.

con los demás”⁵⁹². Esta diferencia en relación con el otro, que es afirmación del mismo, sirve de base al rompimiento de la alteridad tradicional presente en las obras de Brus. Se trataría de la reinterpretación dinámica de un modelo de alteridad constituida históricamente, que aleja al sujeto de su cuerpo.

3.6 La escritura del corte.

En la obra de Brus, así como en *Persecución infinita* de Bourgeois, el corte podría ser interpretado como un tipo de escritura. La diferencia es que, mientras que en el caso de Bourgeois es un cuerpo femenino el que surge con el corte, en las acciones de Brus se trata de un cuerpo masculino. En el Capítulo 1, como se ha dicho, el *Urinario* hace referencia a un cuerpo masculino que ha desaparecido debido a su incapacidad por situarse en el espacio; por otra parte, en el caso de la *Tina* de Beuys la desaparición del cuerpo aquejaría a un niño pequeño que, en cuanto han intentado asearlo, el cuerpo se le ha volatilizado, dejando allí sólo rastros simbólicos de aquello que lo constituía. En el caso de Christo, aunque el *Bulto 1958* y el *Bulto 1960* nos brindan una idea indefinida sobre el género de los supuestos cuerpos empaquetados, las *Mujeres envueltas* nos ofrecen una clara respuesta sobre el género de esos cuerpos. De tal suerte, con Christo se establecería ya una lógica de encubrimiento con base en el género: mientras que lo masculino permanece fuera y se arroga la facultad de encubrir, a lo femenino le correspondería el espacio interior donde, contra su voluntad, permanece en encierro. La idea del hombre como objetivación de lo masculino es reforzada en las obras de Bourgeois: a su función represora la mujer responde, dolorosamente, abriendo la prisión que es el mismo cuerpo. La rasgadura y el remiendo, actividades típicamente femeninas, van afirmándose como estrategias simbólicas en un proceso de liberación y apropiación del cuerpo. La herida, en Brus, tiene el simbolismo de la rasgadura y el remiendo, de la escritura. La lucha por la palabra, que es lucha por el discurso (por el texto) en un marco de enfrentamiento text/il nos ayuda a entender el cuerpo como envoltura discursiva que nos aprisiona. Por otro lado, desde el capítulo primero,

⁵⁹² Cruz Sánchez, Pedro A. *La vigilia del cuerpo... op. cit.*, p. 128.

con Beuys, tenemos la presencia simbólica de un cuerpo infantil, con la *Tina*, que va reforzándose con la Aliette del *Fantasma de la libertad*, la niña denotada por su brazo fuera de la esfera rosa en *Sin título (con Mano)* y Nagiko niña en *El libro de cabecera*, obra que será analizada en la segunda parte de este capítulo. La recurrencia de los infantes en estas obras podría entenderse en el sentido de que la desaparición corporal en la sociedad contemporánea, es un peligro general, tanto para los adultos como para los niños.

Los signos pintados sobre el cuerpo blanco de *Paseo vienés*, las heridas suturadas, aparecen como signos de una escritura que habla del corte –la condición demediada del ser humano-, pero también, como ha quedado apuntado más arriba, de una voluntad unitiva, del deseo de reunir. “Tener dolor es tener *certeza*”⁵⁹³. Una escritura de heridas sería una escritura del dolor, del dolor y la certeza. En la herida suturada Brus encuentra una palabra que es capaz de abrir la realidad, cuando la realidad encubre y aísla, cuando es prisión y se precisa ir más allá. Encuentra una palabra que es capaz de abrir y cerrar.

Thomas Eakins, en *La Clínica del Dr. Gross* (Fig. 85), juega con dos espacios de representación que nos permiten establecer una analogía entre la escritura y la herida. El primer espacio corresponde al hombre que, en la parte superior izquierda, fijos los ojos en un libro de actas, se dedica con atención a la actividad de la escritura. La cabeza está inclinada debido a la posición corporal exigida por la escritura: es un escribiente. En el segundo espacio de representación, correspondiente a la parte inferior derecha del cuadro, un médico realiza un corte en el muslo de un hombre que muestra parte del culo, y la pierna izquierda flexionada. Una línea que va de la cabeza del escribiente a la del cirujano casi corta el cuadro en dos triángulos. El triángulo inferior corresponde al de la acción y la luz. Se establece, de este modo, una relación entre mano (trabajo) y luz (conocimiento). El otro triángulo, que corresponde a la parte superior derecha de la tela, está en penumbra.

⁵⁹³ “To have pain is to have *certainty*”. Scarry, Elaine. *The body in Pain*: New York, Oxford University Press, 1987, p. 13.



Fig. 85. Thomas Eakins. *La Clínica del Dr. Gross* (detalle). 1875.

Uno de estos hombres, iluminado por la luz, escribe palabras en una hoja; el otro hace cortes en la carne. La división del cuadro en dos triángulos provocaría el desdoblamiento de la realidad generando dos dimensiones. De la interacción de estas dos dimensiones, mediante una lectura cruzada, surgiría el aspecto metafórico del corte/escritura. Se trataría de una escritura que abre la carne. El escribiente heriría la hoja y el cirujano, a su vez, escribiría en la piel. Este cruce metafórico entre dos espacios y dos actores –la hoja y la piel, el escribiente y el cirujano-, además del desdoblamiento espacial comentado, es reforzada por el lápiz rojo, que adquiere el simbolismo del bisturí. Michael Fried pone de manifiesto el paralelismo entre las acciones “del cirujano principal que esgrime su sangrienta indagación y el médico secretario con una pluma o lápiz rojo (...) que sugiere una analogía entre el plano horizontal de la escritura/dibujo”⁵⁹⁴ y el paciente que yace sobre la mesa de operaciones. La

⁵⁹⁴ “(...) the chief assisting surgeon wielding his bloody probe and the recording physician writing with a red pen or pencil (...) suggests an analogy between the horizontal plane of writing/drawing”. Fried, Michael. *Realism, writing, disfiguration. On Thomas Eakins and Stephen Crane*: Chicago, The University of Chicago Press, 1987, p. 55.

mano del escribiente y la del cirujano, participando del juego metafórico, permiten pensar la escritura como una actividad de corte, del mismo modo que ocurre en la obra de Brus. Escribir y herir se convertirían en sinónimos, así como significar y abrir.

El cuerpo, en sí mismo, es cortante, agente del corte. La realidad, como totalidad, debe ser analizada. Los sentidos –vista, tacto, oído, olfato, gusto– actúan como navajas que hacen pedazos la realidad. No hay otra forma de conocer. Podría decirse que el cuerpo es tanto causa como efecto del corte. Como producto histórico, a través del proceso de individualización iniciado en el siglo XVII, el cuerpo del hombre ha sido seccionado del tejido social, separado de los otros, “su aislamiento en las sociedades occidentales nos habla de una trama social en la que el hombre está separado del cosmos, de los otros y de sí mismo”.⁵⁹⁵ La visión moderna, apunta Ángel González⁵⁹⁶, es analítica. Se trata de una visión que, cual guillotina, corta. Este corte es el que permite establecer la noción de secuencia, tan necesaria para el argumento del progreso. El inicio de esta visión lo encuentra Ángel González en la Revolución Francesa, en la mutilación permitida por la guillotina. La separación de la cabeza del resto del cuerpo es uno de los mitos fundadores de la modernidad. El pensamiento moderno abre los ojos desde una herida, desde una herida se pone en pie. Es decir, que crece en el espacio vacío que se ha abierto entre la cabeza y el cuerpo. Agudo, afilado, el pensamiento que define a la modernidad es el de la mutilación.

“La historia de la civilización revela ser también la de un proceso de separación, división y sumisión, por lo que el estudio de esta civilización ha devenido la genealogía de heridas y cicatrices”.⁵⁹⁷ En *The body in pieces* dice

⁵⁹⁵ Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad... op. cit.*, p. 23.

⁵⁹⁶ González García, Ángel. “Sombreros” en: González García, Ángel (et al). *Cuerpos a motor*: Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1996, p. 127-153.

⁵⁹⁷ « L'histoire de notre civilisation se révèle être ainsi celle d'un processus de séparation et de soumission. Son étude est celle de la généalogie des blessure et de cicatrices ». Brus, Günter. *Limite du visible, op. cit.*, p. 83.

Linda Nochlin⁵⁹⁸ que hay una relación esencial entre el fragmento humano y la noción siempre cambiante de modernidad. El trabajo de Brus resulta esencial para la comprensión del cuerpo como producto de un proceso histórico. El tema de la escritura/herida, central en su obra, comporta dos momentos diferentes y complementarios, el de la escisión y el de la sutura. Se trata del cruce del discurso estético y el médico. La extirpación consiste en la incursión en el interior del cuerpo para identificar y separar la parte dañada del organismo. El objetivo de la cirugía es el restablecimiento de la salud. La escritura de Brus consistiría en una suerte de cirugía perversa, pues no se interna en busca de lo enfermo, sino de lo sano. Lo que está enfermo ha quedado fuera: “Entonces el fruto se abre: bajo el casco meticulosamente roto aparece algo, una masa blanda y grisácea, envuelta en pieles viscosas con nervaduras de sangre, triste pulpa frágil en la cual resplandece, al fin liberado, al fin traído a la luz, el objeto del saber”.⁵⁹⁹ Los elementos involucrados en la búsqueda de Brus son: el exterior, el interior y el conocimiento. Curiosamente el cuerpo, el cuerpo del artista, del que ha decidido abrirse, no corresponde exclusivamente a uno sólo de estos tres elementos. Establece con ellos una relación dialéctica. El cuerpo está fuera, sí, pero también dentro. En el cuerpo está ausente el conocimiento, sí, pero de igual modo la posibilidad de conocerse. El cuerpo tiene que volver hacia sí mismo, regresar a sí. Y si debe hacerlo es porque está separado.

El cuerpo perdido no se encontraría ni dentro, ni fuera, sino prisionero en el límite. Para Eugenio Trías “el hombre es el gozne que articula y diferencia la naturaleza del mundo. Pero es también la bisagra que articula y diferencia al Mundo de lo que lo rebasa (en forma de misterio y de arcano)”⁶⁰⁰. Esta existencia-bisagra, que caracterizaría el ser humano, no es totalmente negativa, pues le permite la construcción del significado. “El hombre blanco de Brus, intermitentemente torturado, incubado a la vida a través de su raya negra,

⁵⁹⁸ Nochlin, Linda. *The body in pieces ... op. cit.*

⁵⁹⁹ Foucault, Michel. *El nacimiento de la clínica... op. cit.*, p. 6.

⁶⁰⁰ Trías, Eugenio. *Ética y condición humana*: Barcelona, 2003, p. 80.

vive en la misma línea divisoria entre el afecto y la automatización, el organismo y la estructura”⁶⁰¹, el adentro y el afuera de sí mismo, de su propio cuerpo. No hay cuerpo fuera ni cuerpo dentro porque, en primer lugar, no hay una conciencia envolvente, como la concebida por los griegos: “La gran visión intuitiva en lo uno, abierto, todo-en-derredor, no lo intentan prácticamente nunca los mortales corrientes porque están apegados siempre a lo circunstancialmente actual y a lo que se encuentra más cerca, y dentro de la esfera son ciegos a ella. Enredados en cosas que hacer, historias y opiniones, se pierden esa situación excepcional de apertura teórica que significa la visión panóptica en el interior del ser desencubierto”⁶⁰². La exterioridad, la cáscara justo allí donde el cuerpo está aprisionado, es vista como un tejido enfermo, canceroso, que ha crecido de tal forma que elimina cualquier posibilidad de intercambio entre el adentro y el afuera. El suyo es un cuerpo sin interioridad ni exterioridad, una pura línea sin contenido. El ser humano ha devenido, él mismo, límite⁶⁰³. Nada más que su propio cuerpo lo limita. Para poder salir, advierte Brus en su acción, se requiere de la abertura y el cierre, de la herida y la sutura. La búsqueda del cuerpo, en Brus y Bourgeois, se convierte en una búsqueda de significado, en un acto de escritura que tiene la connotación del corte.

Existe una relación esencial entre cuerpo y lenguaje, entre cuerpo y escritura: la boca habla, la mano escribe, los ojos leen. A la ruptura del cuerpo correspondería, como consecuencia, una ruptura del lenguaje, la búsqueda de una nueva palabra. En *La forma de la espada*⁶⁰⁴ Borges aborda la historia del traidor Vincent Moon, hombre originario de Inglaterra. En inglés la palabra *betray*, además de traicionar, significa revelar. Podría leerse, también, *La*

⁶⁰¹ Faber, Monica (et altri). *Günter Brus... op. cit.*, p. 26.

⁶⁰² Sloterdijk, Peter. *Esferas II... op. cit.*, p. 79.

⁶⁰³ El límite, tema de importancia central en esta investigación, aparece de modo continuo en el análisis de las obras. Casi al final de este capítulo, en el apartado “La escritura como una práctica del límite”, se aborda exclusivamente el tema del límite en relación con la escritura corporal.

⁶⁰⁴ Borges, Jorge Luis. *Obras completas*: Barcelona, Emecé, 1999, p. 562.

historia del revelador Vincent Moon, el hombre del rostro herido. Con la revelación se produce otro espacio y otro morador de ese espacio. Vincent Moon va a contar una historia tan terrible, que para ser sufrida por el interlocutor, necesita de un subterfugio: debe narrarla como si él fuera otro –es decir que debe provocar un desgarramiento-. Al crearse una ruptura de esta índole nos hallamos con la aparición de una herida o una puerta. Pero la puerta no es sólo el marco, el hueco que lleva hacia el otro lado; también es la plancha que lo oculta. Al tiempo que vela el otro lado, lo señala. La necesidad de contar, de manifestar lo reprimido, de exhibirlo, se abre paso a través de un ardid, el de la máscara, que tiene el valor simbólico de la puerta. Sólo a través suyo puede llegar la historia, cruzar del espacio de lo no narrado al de la posibilidad de la narración. Sólo a través de la máscara, de la puerta, de la herida, se logra el encantamiento del interlocutor. El enunciante debe usar la máscara del otro, contarse desde la otra orilla. “Le contaré la historia de mi herida bajo una condición: la de no mitigar ningún oprobio, ninguna circunstancia de infamia.”⁶⁰⁵ Como Brus, Vincent Moon es una herida. Referir la historia de su herida será referir la historia de su vida. La herida que le cruza la cara, la voz rota, la palabra rota, todo cuanto caracteriza a Moon, detenta el simbolismo de la desgarradura. La herida le cruza la cara como si fuera otra boca. La confesión, que en ningún sentido cumple la función del arrepentimiento, es contada en una mezcla de distintas lenguas. “Esta es la historia que conté, alternando el inglés con el español, y aún con el portugués”⁶⁰⁶. Manifestándose en la palabra, la naturaleza del doble, de la búsqueda de sí que fundamenta la alteridad, exhibe el vínculo entre el sistema psíquico y el lenguaje. Se produce la confusión en las palabras porque, siendo el reflejo del ser humano, muestran las alteraciones de su estado. La fragmentación de la palabra obedece a la fragmentación del cuerpo. Para ser capaz de referir lo siniestro, a la palabra le corresponde escindirse, multiplicarse, confundirse. La alternancia de idiomas en Moon (en el espejo) tiene su contraparte en la permutación del mismo y el otro, el que cuenta la

⁶⁰⁵ Borges, Jorge Luis. *Ibid.*, p. 491.

⁶⁰⁶ Borges, Jorge Luis. *Ibid.*, p. 492.

historia y el que es contado por ella, el héroe y el cobarde. El intercambio de identidades, que va de la mano del intercambio de lenguajes, ocurre en un espacio que simboliza el inconsciente, una casa que es una construcción laberíntica.

De acuerdo a la fórmula de Klossowski, *palabras que sangran*⁶⁰⁷, es posible entender que la palabra se iguale a la carne. Entonces, a la carne le correspondería escribir. No se escribe sobre ella o en ella, sino que ella se convierte en escritura. Lo haría a través de la herida. Ella se hace escritura: se nace escritura, poniendo en evidencia un cuerpo que lo es en la medida que comunica.

Hay un gesto de avidez y ansiedad en las manos que, ayudándose una a otra, consiguen mantener abiertos los labios de la herida en *Locura total*. ¿Esta boca hablará? Como dice Robert Arlt, las palabras “estarían toda la vida en él, arraigadas en su entraña como un crecimiento de carne”⁶⁰⁸. De modo que se trataría de una incisión que busca, en el desconocido interior del cuerpo, las palabras que le han estado creciendo. Tan verdaderas, tan tuyas, como sus propias entrañas. Como oídos los ojos están atentos de las palabras que surgirán desde el interior. Ojos y manos, expectantes, permanecen al borde de la herida, esperando –¿esperando qué?–. Hay un intercambio de sentidos entre ojos y manos. Los ojos participan de la escritura, como si mirar fuera escribir. La mano que escribe es los ojos que miran. La mano izquierda inmóvil, ayuda a la derecha, que sostiene la navaja/estilográfica, en la escritura/disección. Se trata del poder analítico del ojo, y de la facultad gramática/semántica de la mirada, así como de la facultad observadora de la escritura y del poder escrutador de la palabra.

⁶⁰⁷ “Sangran las palabras, no las heridas”. Klossowski lo dice en *Les mots qui saignent*. L'Express, no. 688, págs. 21-11 (Sobre la traducción, de Pierre Klossowski, de la Eneida de Virgilio, Paris, Gallimard, 1964). Foucault, Michel. *Entre filosofía y literatura... op. cit.*, p. 284.

⁶⁰⁸ Arlt, Roberto. *Los siete locos*: Buenos Aires, Losada, 1974, p. 91.

Locura total presenta una analogía entre la navaja y la estilográfica, la sangre y la tinta, la herida y la línea. En *Paseo vienés* la línea se complica cruzándose, volviendo sobre sí, haciéndose letra. La herida que atraviesa el cuerpo, la herida suturada que atraviesa el cuerpo deviene, así, un discurso sobre ese cuerpo. La herida aparece en lugar del cuerpo, pues lo dice. Se trata de una escritura que, por el hecho de surgir del cuerpo, da cuenta del interior.

Algo que debe resaltarse: no se trata de la violencia ejercida por otra, sino por la propia mano. El proceso histórico iniciado en la época clásica, apunta Foucault en *Vigilar y Castigar*⁶⁰⁹, tuvo como uno de sus objetivos la normalización del cuerpo. El resultado de lo anterior ha sido la asignación de un rol pasivo. El trabajo de Brus busca, sobre todo, devolver al cuerpo su rol activo, hacerlo partícipe de su propia construcción. Gunter Brus dijo “Yo soy, por lo tanto, intento crearme a mí mismo”⁶¹⁰. Algunas de las mujeres casa de Bourgeois parecen haber salido de paseo, y *Persecución infinita*, desde el título, simboliza el tránsito, requisito indispensable para el paseo.

Por su parte la herida que en *Paseo vienés* atraviesa el cuerpo de Brus, es una herida dinámica, una herida que sale de paseo. Se entiende que la herida ha puesto en movimiento al cuerpo. Una vez alcanzado el interior, se ha adueñado del cuerpo y lo ha puesto en marcha. Se trata de una escritura que anima a un cuerpo al que parecía faltarle vida.

Si la palabra, simbólicamente, cumple la función de una herida que abre la envoltura asfixiante, entonces este tipo de escritura permitiría la vida. Se respira en palabras. Brus asume la muerte de la misma forma que la escritura, y qué cosa es la muerte sino el manejo de la vida. De ahí que su escritura tenga que ver con la vida y la muerte. En su hacer, que rompe la frontera que separaba el *logos* del *bios* -la palabra de la carne-, la vida se convierte en un tipo de escritura (escritura de heridas y sutura), y el manejo de la palabra, que

⁶⁰⁹ Foucault, Michel. *Vigilar y castigar...* op. cit.

⁶¹⁰ « Je suis, donc j'essaie de me faire ». Brus, Günter. *Limite du visible*, op. cit., p. 75.

es silencio reunido, en una forma de vida. En su obra parece no existir distancia alguna entre la palabra y la respiración, entre la palabra y el pensamiento, entre la palabra y la carne. ¿Escribir será como respirar o pensar? No, no *como*; en Brus respirar y pensar es la misma cosa: escribir. Cada producto de la actividad artística, cada acción, puede ser tomado como un acto de muerte. Hay una suerte de liberación, de ruptura con lo establecido. Y cada instante de su vida, cada acto de vida es como el fragmento de un poema.

La escritura corporal presente en *Paseo vienés* y *Locura total*, y en ese sentido la única escritura posible –la escritura real- se daría allí donde el espacio llega a su fin, en el límite. Escritura dolorosa y grotesca. Dice Mikhail Bakhtin en *La imagen grotesca del cuerpo y sus fuentes* que “el grotesco ignora la impenetrable superficie que cierra y limita el cuerpo como un fenómeno separado y completo”⁶¹¹. Deforme, monstruoso y horrible, dice Beatriz Fernández, “en el cuerpo grotesco se han abolido los límites precisos con el mundo”⁶¹². El surgimiento del ser, necesariamente monstruoso, desmesurado, sería consustancial al de la palabra. No hay, en la propuesta de las dos acciones aquí analizadas, palabra sin cuerpo ni cuerpo sin palabra. En la desgarradura (que es la práctica del límite y de la escritura) se buscaría la verdad: el cuerpo verdadero, el negado. La obra de Brus está definida por la convicción de que el verdadero poeta (el ser preocupado por la vida) escribe/busca sin retorno; arde en la medida que entra en contacto con la palabra. El poeta escribe, en primer lugar, su cuerpo; todas las demás palabras son posteriores. Tal parece que, en la época de las acciones totales, no quiere Brus de su cuerpo otra cosa que cenizas, no anhela otro fin para su carne que la herida. Sobre el propio cuerpo escribe sin descanso, hasta acabar con la tinta, con la pluma, con la hoja, hasta sentir la piel del silencio en el filo de las palabras. En un acto convocado en la universidad de Viena, llamado *Kunst und*

⁶¹¹ “As we have said, the grotesque ignores the impenetrable surface that closes and limits the body as a separate and completed phenomenon”. Fraser, Mariam and Greco, Monica. *The Body. A Reader*. New York, Routledge, 2005, p. 93.

⁶¹² Fernández, Ruiz Beatriz, *op. cit.*, p. 160.

Revolution, donde también participan Otto Mühl, Peter Weibel, Oswald Wiener y Franz Kaltenbäck, “Günter Brus no habla. No se fía del lenguaje común. ‘Las descripciones, explicaciones, teorías, etc. Son repugnante material cojo’, escribe dos años más tarde en las notas de su última acción, *Zerreissprobe* (*Prueba de resistencia*)”⁶¹³.

“La poesía, es cuando la verdad poetizada es arrancada a la palabra’. El lenguaje de los hombres de ciencia ha devenido una lengua fría, cosificada, una lengua muerta. (...) La lengua no es más que la desnaturalización de las cosas, producida por el hombre”⁶¹⁴. Su postura, de rechazo del lenguaje convencional y defensa de la palabra poética, es semejante a la que hemos identificado en Duchamp y Beuys⁶¹⁵. En éstos, como se ha dicho en el Capítulo 1, está presente la idea de la palabra y el lenguaje como un sistema de superposiciones, capas o estratos. Mientras más abajo se vaya en la palabra, en busca de su fondo, mayor será el nivel de verdad de ésta, mayor su relación con lo real.

En *La palabra muda*⁶¹⁶ Jacques Rancière presenta la oposición, característica de la modernidad, entre una palabra petrificada y una palabra viva. La primera sería aquella que, al servir de adorno, cumple sólo una función ornamental. Mientras que por palabra viva se entiende aquella que tiene una función performativa, es decir, que es creadora de realidad. Como se ha visto desde el inicio de este capítulo, en la búsqueda artística de Brus la poesía cumple una función esencial. Debido a la importancia de la poesía, el principio de este capítulo ha iniciado con la importancia del trabajo poético en Brus. La

⁶¹³ Faber, Monica (et al.), *op. cit.*, p. 62.

⁶¹⁴ « La poésie, c'est lorsque la vérité poétisée est arrachée au mot. » Le langage des hommes de science est devenu une langue froide, réifiée, une langue morte. Il appartient au Cynique de la réchauffer et de la recharger, comme un réchauffe les atomes : 'La langue n'est que la dénaturation des choses, produite par l'homme ». Brus, Günter. *Limite du visible*, *op. cit.*, p. 78.

⁶¹⁵ Desarrollada en las secciones *Palabra liberadora: la poética en la obra de Duchamp*, *Palabra que cura: el lenguaje en la obra de Joseph Beuys* del Capítulo 1.

⁶¹⁶ Rancière, Jacques. *La parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature*: Paris, Hachette, 1998.

mutilación, como estrategia de reconstrucción corporal y búsqueda de significado puede encontrarse ya en estas ideas sobre el lenguaje y la función del poeta. Si la poesía consiste para Brus en arrancar la palabra poetizada a la palabra falsa, podemos entender que el cuerpo es una construcción discursiva y que la búsqueda del cuerpo verdadero tendría que pasar por un proceso semejante. La mutilación sería ese arrancar del cuerpo aquello que, por falso, sobra. De este modo la imagen que nos deja Brus del poeta es la de un mutilador. “Lo que me gusta en un relato no es directamente su contenido ni su estructura sino más bien las rasgaduras que le impongo a su bella envoltura”⁶¹⁷, dice Barthes. La poesía sería el reencuentro con la naturaleza del mundo a través de las rasgaduras impuestas al cuerpo/discurso/envoltorio. Este proceso cambiaría al mismo poeta (el hombre) al punto de llevarlo a encontrarse con su cuerpo verdadero. Brus se refiere a la “envoltura vacía de las palabras”. Así como hay una palabra vacía que funciona sólo como envoltura, habría un cuerpo vacío, pura cáscara, que encubre al cuerpo contenido. Al romper el cuerpo Brus estaría rompiendo simbólicamente el discurso sobre el cuerpo construido por la modernidad.

3.7 Del decir sin cuerpo al cuerpo del decir: cuerpo, deseo y escritura en *El libro de cabecera*.

En el análisis de la obra de Brus he puesto énfasis en la autopintura y la automutilación por dos razones. En primer lugar, porque se trata de un movimiento del cuerpo sobre sí mismo, lo cual aparecía ya en *Persecución infinita* de Bourgeois. Con las acciones *auto-* Brus buscaría, antes que cualquier otra cosa, la transformación de su propio cuerpo. Tan es así, que para él representaron “un proceso de aprendizaje, una academia del cuerpo”⁶¹⁸. En *Persecución infinita* nos encontrábamos con una auto-

⁶¹⁷ Barthes, Roland. *El placer del texto...* op. cit., p. 21.

⁶¹⁸ « L'action fut pour lui un processus d'apprentissage, une académie du corps ». Brus, Günter. *Limite du visible*, op. cit., p. 33.

reconstrucción simbólica del cuerpo (y del espacio circundante), puesto que éste había sido rasgado (herido) y remendado por la misma mujer. Con respecto a la automutilación, a la cual corresponde la acción *Locura total*, el aspecto simbólico ha desaparecido y nos encontramos con un cuerpo que, buscando reconstruirse (encontrarse), se hiere a sí mismo. La sutura representaría un segundo momento, de acuerdo a lo planteado en *Paseo vienes*. En segundo lugar, me interesa el simbolismo de la escritura presente en la sutura, acción sinónima del remiendo. En el análisis de la película *El libro de cabecera* de Peter Greenaway (1985) nos encontramos con una problemática semejante a la que he identificado en las obras analizadas de Bourgeois y Brus analizadas. Como una consecuencia de aquello, en la segunda parte de este capítulo voy a analizar la forma en que el personaje principal femenino, Nagiko, consigue escribir, y cómo esta búsqueda de la escritura se relaciona con la búsqueda del cuerpo. En el transcurso del análisis veremos que la escritura es presentada como una herida a través de la cual sería posible entrever el cuerpo.

Observa Patricia Mayayo en *Historias de mujeres, historias del arte*⁶¹⁹, que en la historia del arte occidental tanto la actividad femenina como la representación de la mujer, de su cuerpo, han sido objeto de un complot⁶²⁰. En el Capítulo 2, en relación con la represión y la desaparición simbólica del cuerpo femenino, era postulado el problema de género. Tomando como base las implicaciones políticas y estéticas presentes en la obra de Bourgeois, quisiera hablar de un dominio doble de lo masculino sobre lo femenino. En primer lugar, pensemos en el dominio espacial, que asocia al principio masculino la labor arquitectónica y le atribuye al principio femenino la función de mero habitante de un espacio construido, ex profeso, para mantenerlo cautivo: sería el caso de las *femme-maison* de Bourgeois. “Las torres de los cuentos de hadas proyectan una larga sombra de autoridad paterna en

⁶¹⁹ Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres...*, op. cit.

⁶²⁰ Esto será estudiado con mayor detalle en el siguiente capítulo, en el análisis correspondiente a la obra de Carolee Schneemann.

historias acerca de hijas dadas en matrimonio, acerca de mantener los cuerpos vírgenes como objetos del más alto valor en el proceso de cambio”⁶²¹. En segundo lugar, pensemos en el dominio relacionado con la representación, que permite a lo masculino ser el artista, el que pinta y escribe, y reduce lo femenino a la única dimensión de lo representado. “En la historia de la representación visual, la imagen de la mujer ha estado casi siempre más cerca de la idealización que de la realidad (...) lo que piensen o sientan es irrelevante; sólo importa su idealización, la imagen que de ellas se ofrece”.⁶²² Destinada a fines ajenos a ella misma, la representación de la mujer ha sido negadora de realidad, alienadora. Dice Ruggieri, en *Cuerpo y escritura en The pillow book de Peter Greenaway*, que “la cultura patriarcal se funda en el dominio del lenguaje por parte del hombre que impone a la mujer una imagen silenciosa y portadora de significado”⁶²³. En este último dominio quedan comprendidos los discursos y las representaciones del cuerpo femenino. Por ello resulta imprescindible, además del estético, reflexionar en torno al componente ideológico de la representación⁶²⁴. De forma semejante al caso del ventrílocuo, nos hallaríamos ante un cuerpo manejado por otro, una boca por donde sale una voz que no es la suya. El cuerpo femenino aparecería como lienzo donde el pincel del hombre ha pintado, hoja donde ha escrito, silencio contra el cual se han recortado las palabras del otro: soporte, únicamente.

Peter Greenaway es un director británico cuya formación como artista plástico le ha permitido abordar la dirección fílmica bajo un paradigma muy personal. Dice Anthony Purdy que Greenaway es un director literario y pictórico: conscientemente intertextual, cuyos “filmes usan un vasto repertorio

⁶²¹ *Louise Bourgeois*: (exhibition at Tate Modern, 12 May to 17 December 2000). London: Tate Gallery, 2000, p. 24.

⁶²² De La Merced, Mercedes. *PHE02 Femeninos, Catálogo Photo España 2002*, Madrid. Giovanna Calvenzi, 2002, p. 19.

⁶²³ Ruggieri, Francesca da. *Cuerpo y escritura en El libro de cabecera de Peter Greenaway*. en Calefato, Patrizia (Ed.). *Moda y cine*: Valencia, Engloba, 1999, p. 93.

⁶²⁴ Esta discusión no se agotará en este capítulo, sino que encuentra su continuación en el capítulo siguiente, cuando se aborde el análisis de la representación del cuerpo femenino en las obras elegidas de Jo Spence y Carolee Schneemann.

cultural de libros, edificios y pinturas”⁶²⁵. En ese sentido, su obra es un claro +ejemplo del barroquismo característico del arte posmoderno. “Greenaway ha saltado de su primera vocación en la pintura a tender puentes entre diferentes disciplinas artísticas para erigir propuestas que lo mismo han llamado al aplauso que a la condena de una crítica acendrada”⁶²⁶. En su trabajo la relación entre cuerpo y palabra resulta fundamental.

Entre la amplia conjugación de temas, dice Purdy, la conjunción de libros y cuerpos “siempre ha sido predominante en los filmes de Peter Greenaway. Así, la horrorosa muerte de Michael en un almacén de libros en *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* no es más que la culminación de una serie de referencias, amenazas y alusiones que yuxtaponen en diferentes formas los actos de leer y comer. ‘Este es un restaurant, no una biblioteca’ es el dicho del ladrón Spica. ‘La lectura te provoca indigestión’, amonesta al amante de su esposa, ‘-¿no lo sabes? ¡No leas en la mesa!’”⁶²⁷ En *A Zed & Two Noughts* y *Story of O*, también hay una clara interrelación entre el libro y el cuerpo. Purdy identifica una tendencia general en el trabajo de Greenaway a mezclar mente y materia, y otro juego de términos dicotómicos, como alto bajo, o cuerpo y representación: “si los libros pueden ser el objeto de un proceso (no) natural de ingestión, digestión y defecación, pueden ser también intercambiados como piel en el mercado de carne de la cultura”⁶²⁸.

⁶²⁵ “Greenaway is a literary as well as a painterly director: self-consciously intertextual, his films draw on a vast cultural repertoire of books, buildings and paintings”. Purdy, Anthony. *Literature and the body*: Atlanta, Rodoni, 1992, p. 179.

⁶²⁶ Criollo L., Raúl Alberto. *Peter Greenaway*: México, CNCA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), 1998, p. 1.

⁶²⁷ “The conjunction of books and bodies has always figured prominently in Greenaway’s films. Thus, Michael’s horrific death in a book depository in *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover* is but the culmination of a series of references, threats and allusions that juxtapose in different ways the acts of reading and eating. ‘This is a restaurant, not a library’ is the thief Spica’s refrain. ‘Reading gives you indigestion’, he admonishes his wife’s lover, “-didn’t you know that? Don’t read at the table!” Purdy, Anthony. *Literature and the body... op. cit.*, p. 179.

⁶²⁸ “(...) if books can be the object of a(n) (un-)natural process of ingestion, digestion and defecation, they can also be traded like flesh on the meatmarket of culture”. Purdy, Anthony. *Ibidem*.

Las restrictivas fronteras de representación, que en esta investigación tienen relación con el cuerpo, ceden ante la voluntad transgresora de Greenaway. En su trabajo pone en duda los límites de construcción y representación no sólo del relato cinematográfico, sino del cuerpo humano. Jorge Luján considera que su obra se desarrolla en el límite, donde lleva “a sus extremas consecuencias la elasticidad del contorno sin destruirlo”⁶²⁹. En ese sentido su representación del cuerpo como fenómeno especular roto y reconstruido en *El libro de cabecera* constituye una exploración de los límites del cuerpo femenino en un marco de enfrentamiento ideológico.

Greenaway, dice Luján, “recupera la fortaleza de la mujer y la obsesión del agua, la venganza, la muerte y el erotismo como formas de liberación humana”⁶³⁰. Esto es aplicable a *El libro de cabecera*, cinta elegida para análisis en esta segunda parte del capítulo, en la que veremos que el agua se entrelaza con el erotismo, el renacimiento, la liberación y la escritura. En *El libro de cabecera* Greenaway propone una relación de temas que resultan centrales en esta investigación: el erotismo, la escritura y el género. En esta cinta el ejercicio de la auto-escritura en el cuerpo aparece como una posibilidad de abrir el espacio de la clausura femenina para encontrarse con un cuerpo que, desde el nacimiento, se había experimentado como algo ajeno, salvo las ocasiones en que, mediante un ritual de escritura, el cuerpo femenino era animado por la caligrafía del padre calígrafo que, por ello, adquiere un simbolismo y una función divina.

El título del filme *El libro de cabecera* (1996) se refiere, por un lado, a la novela del mismo título escrita por Sei Shonogan en el año 996. Por otro lado, tiene que ver con la costumbre japonesa de guardar dentro de las almohadas, de cerámica o madera huecas, el diario íntimo. Esta cercanía entre actividad onírica y palabra, relacionadas por el inconsciente, daría cuenta, como lo

⁶²⁹ Luján Sauri, Jorge H. *El cine de Peter Greenaway*: México, Ediciones sin nombre, 1999, p. 31.

⁶³⁰ Luján Sauri, Jorge H. *Ibid.*, p. 129.

veremos en el desarrollo del análisis, de una escritura siniestra que busca la puesta en escena de lo reprimido, que en este caso es el cuerpo.

En *El libro de cabecera* el silencio femenino se convierte en grito que nadie parece escuchar si Nagiko resulta incapaz de encontrar la escritura que le permita hallar su cuerpo. El silencio en que se encuentra sumida nos recuerda a la pequeña Aliette del *Fantasma de la libertad*. La película empieza con Nagiko, una niña japonesa de unos cinco años. En el inicio del relato su padre, que es calígrafo, le cuenta la historia del origen de los cuerpos, de cómo dios hace los seres humanos con arcilla y después los firma, de modo que la intervención caligráfica deviene signo de aprobación y vida. Este ritual de escritura en el cuerpo de la niña, como acto divino, es celebrado cada cumpleaños. Como se ha dicho en el Capítulo 2, con respecto al nombre de Louise Bourgeois, hay una relación de subordinación entre el padre y la hija a partir de la palabra. Louise lleva el mismo nombre del padre. De modo que en la economía de la palabra ella se encontraría sometida a él, duplicada, encerrada en el nombre del padre, presa. Nagiko, por su parte, depende totalmente del padre para existir. Esto lo veremos más adelante en el apartado titulado “Nuca, la ausencia de cara”.

Al crecer, Nagiko busca como sustituto del padre al calígrafo que, mediante la escritura, le confiera aprobación y vida. Su cuerpo no es suyo porque todavía no existe. Pero encuentra por esposo a un hombre infame y malvado que la violenta. Desesperada, Nagiko huye a Hong Kong, donde la búsqueda del calígrafo la conduce al encuentro de sí misma como calígrafa. De modo que es ella la que escribirá cuerpos –empezando por el suyo. Lo hará mediante la adquisición de un atributo que la acerca a la divinidad: la facultad de crear a través de la escritura caligráfica. Se trata de una búsqueda de cuerpo por parte de la mujer, de la lucha por apropiarse de su propio cuerpo. En el intento por recuperar el lienzo, la hoja, el silencio primordial –el ser–, se da el paso del rol pasivo al activo. Se trata de la reapropiación de la superficie donde sea posible ser escritura, pintura o palabra. Ha dicho Greenaway que “en *The Pillow Book*

la mujer deja de ser el papel y se vuelve la pluma”⁶³¹. En primer lugar asistimos, en *El libro de cabecera*, a la lucha por recuperar el propio cuerpo: después al intento por escribirlo, que sería hacerlo aparecer. Es el deseo de Nagiko no por ser dicha, sino por decir-se. Encontrar la dicha en un ejercicio de la palabra que permita conseguir el cuerpo como realidad. No es el deseo de ser escrita, sino de escribir-se. Se trata de la puesta en carne de una escritura propia, la puesta en carne del deseo.

A diferencia del análisis de las obras llevadas a cabo en los capítulos precedentes, caracterizado por la selección de una o dos obras de un artista y un análisis de confrontación que ponía de relevancia la problemática relación palabra-cuerpo, ahora nos enfrentamos a un relato, no a una obra aislada, como lo son el *Urinario* y la *Tina*. A diferencia de estas obras, el relato cinematográfico consiste en un montaje de imágenes. Bordwell define la narración cinematográfica como “el proceso mediante el cual el argumento y el estilo del filme interactúan en la acción de indicar y canalizar la construcción de la historia (...)”⁶³². En esta interacción el discurso visual y el oral se entremezclan dando lugar a la historia hecha por el espectador, ya que es en él donde se construye. En vista de ello me centraré, básicamente, en dos secuencias, en las cuales encuentro una línea de continuidad con lo planteado en la primera parte de este capítulo con relación a la problemática de la escritura como herida. La primera secuencia, que ocurre casi al principio del filme, corresponde al momento en que Nagiko, siendo una niña, es escrita por su padre mientras éste le cuenta un mito que relaciona el cuerpo, la creación y la escritura. Es la secuencia de la nuca. A la niña, que da la espalda a la cámara, se le ve solamente la nuca. La otra secuencia, que ocurre a mitad del relato, cumple la función de bisagra. Representa un cambio en Nagiko, que pasa del pasivo a un rol activo en relación con la escritura. Se trata de la escena de la tina y el espejo, cuando, después de un infructuoso encuentro con

⁶³¹ García, Tsao Leonardo (1996): “El cuerpo es un libro”. En <http://www.jornada.unam.mx/1996/06/23/sem-greenaway.html> (20 de marzo de 2009).

⁶³² Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*: Barcelona, Paidós, 1996, p. 53.

el traductor Jerome, el baño se convierte en la ocasión propicia para su acercamiento a la escritura.

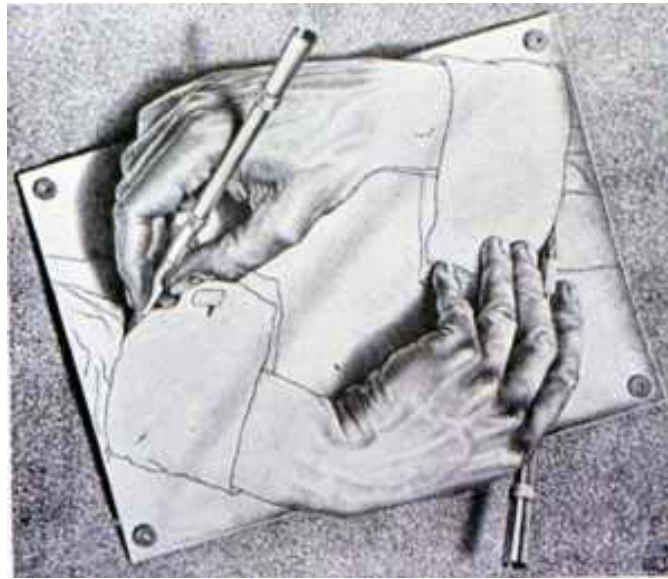


Fig. 86. M. C. Escher. *Manos dibujando*. Litografía, 1948.

El libro de cabecera es la aventura de una mujer cuyo deseo por ser escrita – es decir, por adquirir la aprobación de la divinidad-, la lleva de Japón a Hong Kong, de la incapacidad para escribir a la facultad para hacerlo. El desplazamiento geográfico está en concordancia con la búsqueda de la palabra. La búsqueda implícita en el deseo por ser escrita la lleva a escribir, a ser escritora, calígrafa: se trataría del cambio de hoja a mano, de mero soporte a voluntad y práctica. En *Manos dibujando* (1948) (Fig. 86) Escher hace surgir un par de manos, tridimensionales, del espacio bidimensional de la hoja blanca. Una mano izquierda y una mano derecha, dibujándose una a la otra, brindándose volumen, van logrando trascender el espacio bidimensional de donde surgieron. No sólo está presente el paso de la bidimensionalidad a la tridimensionalidad, sino que está presente, también, el cruce representado por la superficie de la hoja: las manos han superado, por determinación propia, los dos extremos del área del papel, lo que indicaría que no se trata ya de dibujos. Este par de manos, izquierda y derecha, daría fe de un cuerpo que, dejando atrás una existencia bidimensional, como el de la mujer cautiva tras el papel

tapiz amarillo⁶³³, consigue, proyectándose, salir. Como en varias obras de Escher, aquí está presente la idea de ciclo, símbolo del movimiento; de tal suerte, nos encontraríamos ante un cuerpo que, para salir, como en el caso de *Sin título (Con mano)* de Bourgeois, se ha valido de la mano. En *Manos dibujando*, la línea deja la superficie para convertirse en la mano cuya voluntad anima la hoja. En *El libro de cabecera* esta transformación va a implicar un cambio de roles. En la primera parte del relato a lo masculino le es asociado un rol activo y una naturaleza divina, mientras que a lo femenino le corresponde un rol pasivo, y su naturaleza corresponde a la criatura, a lo creado. La lucha por la palabra, que tiene su punto álgido en la secuencia de la tina, traerá como consecuencia la trascendencia de una naturaleza y un rol negativos. Nagiko abandona su país huyendo de un esposo celoso e incomprensivo, destructor, que espía en su diario y utiliza las páginas de sus libros como blanco para el lanzamiento de flechas. La búsqueda del amante/calígrafo la revelará a ella misma como calígrafa, como divinidad.

3.8 La palabra como motor del viaje.

Afirma Barthes que en Sade el viaje no tiene sentido, pues se viaja para permanecer en el mismo sitio, para encerrarse. “En algunos relatos de Sade se viaja mucho. Juliette recorre (y devasta) Francia, Saboya, Italia hasta Nápoles; con Brisa-Testa llegamos a Liberia, Constantinopla. El viaje es un tema fácilmente iniciático, no obstante, aunque Juliette comience con un aprendizaje, el viaje sadiano no enseña nada (la diversidad de las costumbres queda relegada a la disertación sadiana, donde sirve para probar que el vicio y la virtud son ideas puramente locales) (...) lo que importa no es recorrer contingencias más o menos exóticas, sino la repetición de una esencia, la del crimen (entendamos de una vez por todas bajo esta palabra el suplicio y la depravación). Si el viaje es variado, el lugar sadiano es único: si se viaja tanto

⁶³³ Esta obra ha sido comentada en el capítulo anterior, en relación con el análisis de *Femme maison* de Bourgeois.

es para encerrarse”⁶³⁴. Contra el viaje sin sentido (movimiento) ni significado de Sade, el viaje presente en *El libro de cabecera* tiene una función primordial: se viaja para ser, para escribir, para escribirse. Nagiko escapa del sitio familiar, convencional, en busca del lugar donde sea posible la revelación, el encuentro consigo misma, por eso no puede “desperdiciar ni espacio ni tiempo”⁶³⁵. En ese sentido, su viaje es un viaje iniciático. En *El héroe de las mil caras* Joseph Campbell⁶³⁶ explica la necesidad del viaje en el proceso de incremento de la conciencia. El llamado al viaje, de carácter mítico, moviliza al héroe, brindándole una conciencia superior. El llamado al viaje de Nagiko, demandado por la palabra, tendrá como resultado un incremento no sólo en su conciencia, sino también en su realidad corporal. En un texto sobre el poeta viajero Basho, Fabián Soberón encuentra que, “cada paso que da es la sombra de una palabra”. También Paul Auster nos presenta, en *Ciudad de cristal*⁶³⁷, el viaje como escritura: el personaje Peter Stillman, en su ir y venir por las calles de Nueva York, va trazando las letras de un mensaje que sólo el detective que lo sigue resulta capaz de descubrir. El viaje de Nagiko, de acuerdo a lo anterior, sería un conjunto de palabras que ella, que las busca, tal vez ignora. “Todos los días son viaje y la casa misma es viaje”⁶³⁸, dice Basho. A la casa doméstica, sin posibilidad de viaje, es decir, práctica de la palabra, el viaje iniciático de Nagiko, que la lleva de un país a otro y de una lengua a otra, se opondría como una casa para la escritura. La constancia de este viaje se encarna, convirtiéndose en cuerpo, pues, en el escritor, “los rastros del principio de realidad se inscriben en nuestro cuerpo”⁶³⁹.

⁶³⁴ Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola... op. cit.*, p. 25.

⁶³⁵ Walser, Robert. *El paseo*: Madrid, 1996, p. 9.

⁶³⁶ “Este primer estadio de la jornada mitológica, que hemos designado con el nombre de “la llamada de la aventura”, significa que el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida”. Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*: México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 60.

⁶³⁷ Auster, Paul. *Ciudad de cristal... op. cit.*

⁶³⁸ Norman, Howard (2008). “La senda de Basho”. En <http://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/docpdf/corpscom.pdf>. (17 de marzo de 2009)

⁶³⁹ Saer, Juan José. *El concepto de ficción*: México, Planeta, 1999, p. 81.

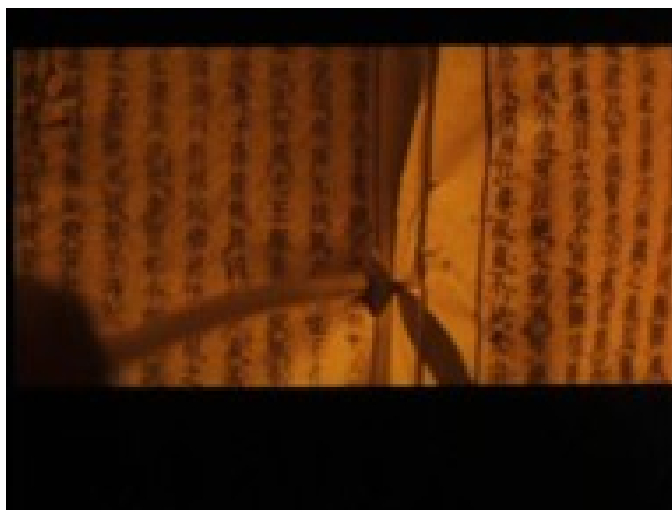


Fig. 87. Peter Greenaway. *El libro de cabecera* (1996). Escena: *Flecha hiriendo el libro*.

El espacio doméstico, relativo al matrimonio, como en lo planteado por Bourgeois en *Mujer casa*, aparece como un espacio carente de sentido. Mientras que en el espacio doméstico asociado a la infancia, el sentido lo brindaba la escritura del padre, en el espacio doméstico de la vida adulta de Nagiko la vida no se manifiesta. Es decir, que se trata de un espacio carente de escritura, de palabra. Se trata, en todo caso, del espacio de la antiescritura femenina en un doble sentido. En primer lugar, Nagiko practica una escritura secreta en un diario que el marido, de manera intransigente, lee sin su consentimiento. Ella es una mujer que, “bajo prohibición de hablar, pero impulsada al discurso, habla oblicuamente en otra parte”⁶⁴⁰. Esa otra parte es el libro secreto, el libro de cabecera. Deneys-Tunney se refiere a la dialéctica de la presencia y la ausencia presentes en la escritura. La palabra escrita, en cierta forma, aludiría a una ausencia. Es porque Nagiko está ausente, en cuerpo, que se da esta compensación, activando el “sistema de desplazamientos del afecto erótico del cuerpo sobre la escritura”⁶⁴¹. Desde el

⁶⁴⁰ Barker, Francis. *Cuerpo y temblor... op. cit.*, p. 12.

⁶⁴¹ « (...) système de déplacement de l'affect érotique du corps sur l'écriture ». Deneys-Tunney, Anne. *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*: Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 265.

principio del relato se explota la analogía libro/cuerpo. Por eso, el hecho de que el marido destroce los libros de ella (Fig. 87), hiriéndolos con la punta de la flecha y, lanzándolos contra la diana, representaría una clara agresión corporal en contra de Nagiko. En segundo lugar, hablamos de anti-escritura porque el marido carece no sólo de la habilidad, sino del deseo para escribir en ella. La doble frustración en su búsqueda de la palabra multiplicará el deseo de encontrarse con ella misma. En su viaje, que es huida, Nagiko huye de su matrimonio y va en busca de la palabra. El matrimonio aparece como lo opuesto al ejercicio de la escritura, que es de naturaleza erótica.

Este viaje consiste en la lucha contra las convenciones que constriñen al cuerpo femenino. Con la *Mujer casa* de Bourgeois nos encontramos con una mujer reducida a una casa. Si ser es expresarse, y en esta película se trata de la expresión escrita, entonces a quien se le impida esta facultad se le confiscará el ser. Nagiko viaja para escapar, para escribir, para ser. Pero no se trata sólo de límites externos, líneas que geográficamente dividen un país de otro, una cultura de otra. “Los viajes, necesariamente, son una fuente de experiencia y de saber”.⁶⁴² Perdida de sí, viaja para encontrarse: se trata de una excursión que le permita incursionar en ella misma: sale para entrar. El desconocimiento aparece como requisito para el conocimiento. Se precisa ir hacia fuera (lo desconocido) porque también se está allí. En su caso, el viaje está relacionado estrechamente con la escritura, con la búsqueda de la palabra. Dice Barthes que “el brío del texto (sin el cual en suma no hay texto) sería su *voluntad de goce*: allí mismo donde excede la demanda, sobrepasa el murmullo y trata de desbordar, de forzar la liberación”⁶⁴³. Así, podríamos hablar de una palabra que permite y exige un desplazamiento, una palabra que moviliza, que lleva a Nagiko hacia la ruptura de fronteras. La palabra la desbordará.

⁶⁴² Augé, Marc. *El tiempo en ruinas*: Barcelona, Gedisa, 2003, p. 62.

⁶⁴³ Barthes, Roland. *El placer del texto... op. cit.*, p. 24

En el *Cratilo* dice Platón que el deseo es una “corriente que arrastra el alma con mucha violencia: porque corre precipitándose a la realización de las cosas (...) y porque arrastra al alma en la impetuosidad de su curso”⁶⁴⁴. Con Nagiko nos encontramos ante un viaje del *deseo de decir* –de un espacio donde está prohibido el ejercicio de la palabra–, al *decir del deseo* –el espacio donde el deseo pueda escribirse. “Lo completo no deja lugar para el deseo”⁶⁴⁵, por ello el viaje de Nagiko puede verse como el acto desesperado de un ser incompleto, insatisfecho, incapaz, que busca a través de la escritura la totalidad, la satisfacción y la capacidad. Podríamos decir, de acuerdo a lo planteado en *El libro de cabecera*, que el deseo es lo invisible, y la fotografía de esto invisible es su escritura. Frecuentemente confundimos placer y deseo. Sin embargo, no son lo mismo. El deseo es la puesta en movimiento del ser, dinamismo opuesto a la quietud que define al placer. El encuentro, la base del placer, requiere de la pausa. No puede haber encuentro sin pausa. Si lo hubiera se trataría de un tipo de encuentro imposible: existiría en el caso del encuentro con alguien o algo que sigue la misma dirección que uno. De ser así no habría interés en encontrarse, pues éste exige la incorporación de lo ajeno en uno. El encuentro real se da entre seres que, siendo distintos, siguen direcciones diferentes. Por ello es necesario detenerse. Al verificarse en el encuentro, el placer exige la cancelación del movimiento. Por eso es que la duración del placer es instantánea pues, siendo una exigencia del movimiento, de la búsqueda, se convierte también en la posibilidad de su destrucción. Por ello afirma Barthes que “Ningún objeto está en relación constante con el placer”⁶⁴⁶.

El viaje existe debido al deseo. Lo opuesto sería la pesadez que impide el movimiento. El estatismo de Nagiko, definido por la relación con el padre y el marido antes de iniciar el viaje y liberarse de ellos, estaría relacionado con una especie de inmovilidad del cuerpo que podría equivaler, en cierta medida, a la inexistencia. Su estado de aflicción podría asociarse a la reclusión, y sería

⁶⁴⁴ Platón. *Diálogos*: México, Porrúa, 2005, p. 390.

⁶⁴⁵ Cantero, David F. *Amantea*: Barcelona, RBA Bolsillo, 2006, p. 46.

⁶⁴⁶ Barthes, Roland, *op. cit.*, p. 61.

anterior al viaje y causa de éste. La tristeza, según Platón, es lo que impide marchar. De allí que la vida en cautiverio de Nagiko, presa del espacio doméstico, pueda considerarse una existencia triste. La “pesadez del movimiento”⁶⁴⁷, la incapacidad para hacerlo, estaría asociada a la opresión, mientras que la alegría designaría la facultad de moverse, como ocurre, el caso de Bourgeois, con los cuerpos aprisionados en las esferas y con la mujer convertida en casa. Tal paso, de la represión a la expresión, en *El libro de cabecera*, pasa necesariamente, por el cuerpo y la palabra, pero por la palabra escrita y no la dicha, no la pronunciada. Si en *La nueva Eloisa* de Rousseau, según Derrida, la voz es “vista como superior a la escritura, la palabra dicha cada día preferida a la palabra trazada, escrita”⁶⁴⁸, lo que tiene como consecuencia la prioridad de la palabra viva sobre la registrada, en *The pillow book* ocurre de forma contraria. Aquí es la palabra escrita la que goza de una superioridad sobre la pronunciada, pues la palabra escrita, en tanto se escribe en el cuerpo brindándole vida, es cuerpo.

Al reflexionar sobre la necesidad de decir, Félix de Azúa establece una relación entre horror⁶⁴⁹, como experiencia corporal, y palabra. Y tiene una hipótesis que resulta muy interesante para lo que se está planteando aquí: dice que la consolidación de la palabra, para que pueda dar cuenta del hecho ominoso (que depende de una habilidad narrativa así como del desarrollo de las posibilidades de distribución discursiva), implica el olvido. Se trata de un hecho sincrónico. La consolidación del discurso conllevaría, paradójicamente, el olvido, lo que supondría un proceso de erosión o desgaste en el sujeto enunciator, así como una falta de comprensión en el sujeto lector. Contra esta

⁶⁴⁷ Platón, “Cratilo o del lenguaje”, en: Platón, op. cit., p. 389.

⁶⁴⁸ « Selon lui, chez Rousseau la voix serait toujours donnée comme supérieur à l'écriture, le mot dit toujours préféré au mot tracé, écrit ». Deneys-Tunney, Anne, op. cit., p. 265.

⁶⁴⁹ Lo hace para explicar la producción literaria de los sobrevivientes del Holocausto: “El horror estaba en la memoria de los supervivientes como una nebulosa de recuerdos desordenados, un conjunto borroso de espantos superpuestos que exigía su clarificación, pero todo significado nuevo exige un aprendizaje narrativo y sólo muy despacio fueron apareciendo relatos y crónicas parciales de aquello que no podía formularse”. Azúa, Félix de. “Presentación de Félix de Azúa”, en: Galí, Neus. *Poesía silenciosa. Pintura que habla*: Barcelona, El Acanalado, 1999, p. 11.

modalidad de manejo de la palabra, la escritura corporal sería capaz de superar el olvido, pues el horror, presente en la intervención corporal, y la escritura son sincrónicos. “La palabra detenida y mineralizada, transformada en objeto, sólo tenía como soporte, hasta entonces, la voluntad divina (el verbo sagrado) o la misma voluntad delegada en un rey (la ley), pero nunca hasta Grecia el poema había aspirado a una solidificación, a una permanencia que le permitiera estar siempre a mano”⁶⁵⁰. La encarnación de la palabra, presente en el trabajo de Brus y Nagiko, supondría un segundo momento de desarrollo de la palabra. A la solidificación de la palabra seguiría su encarnación, como una estrategia más efectiva para dar cuenta del horror corporal, borrando la distancia entre el fenómeno y su narración. La encarnación de Brus, a través de la herida, no es una encarnación de palabra propiamente dicha, sino de escritura metafórica que, en cierta forma, corresponde a la escritura que Nagiko hace contra el espejo para ver aparecer su cuerpo.

El viaje, el verdadero viaje, consistirá en la exploración de fronteras y límites, en su destrucción. Explorar un límite será traspasarlo, y la escritura asociada a este tipo de viaje sería vista como una ruptura de límites. Viaje no sólo por la geografía sino también por la anatomía, por la psique. Se trata de cruces no exentos de violencia. Los dos cuerpos, el de Nagiko y el de su amante, el traductor inglés, son una analogía de los dos espacios geográficos, de dos cosmovisiones, de dos lenguas (dos lenguas como en el beso). El espacio de un país resulta insuficiente para Nagiko, una cultura le resulta miserable. Para encontrarse debe practicar la ruptura, romperse a sí misma: salir. Para esto ella misma resulta insuficiente, necesita del Otro. El viaje hacia la otra cultura la vuelve más íntima. La aleja para acercarla. También se es lo desconocido, aunque no se sepa, ni siquiera se sospeche. La escritura del deseo consistirá en asumir lo desconocido, en la integración de lo siniestro freudiano. Es un riesgo, porque implica lo imprevisible. Se viaja para perder la seguridad, los límites, los parámetros de comprensión y acción, para ampliarse.

⁶⁵⁰ Azúa, Félix de. *Ibid*, p. 12.

Nagiko viaja a Hong Kong, un espacio híbrido donde la cultura oriental se encuentra con la occidental. Allí, en este espacio de significado ambiguo, se encuentra con el otro, el traductor Jerome, que escribe en inglés y escribe feo, si se le compara con la naturaleza artística del calígrafo oriental. Como el traductor, porque es la mezcla de dos culturas, ella también es un ser ambiguo, en el sentido de que actúa bidimensionalmente en términos culturales. Las alusiones y referencias cruzadas presentes en este filme obedecen, según Greenaway, a tres estrategias: “todo lo filmado en blanco y negro corresponde a lo japonés, por lo tanto las tomas son más largas y el punto de vista es el de la tradición clásica japonesa al estilo de Ozu, es decir, desde la perspectiva de alguien sentado o hincado en el suelo; el material filmado en Hong Kong se refiere a la magia de los extraordinarios efectos de iluminación, que asociamos con el cine hongkonés; y la tercera, más mundana y menos específica, se refiere a la técnica europea, occidental, de *cinéma vérité*, de filmar con cámara en mano. Hay tres formas diferentes de filmar, asociadas a tres actitudes, países y culturas diferentes. Espero que hayamos podido juntarlo todo en una unidad indiferenciada”⁶⁵¹. Respecto del país natal, dice Juan José Saer, “el extranjero es una especie de limbo, y una suerte de observatorio también: es evidente que, después de cierto tiempo, el escritor exiliado flota entre dos mundos y que su inscripción en ambos es fragmentaria o intermitente”⁶⁵². La posibilidad de la escritura ocurre precisamente allí, donde el sentido y el significado presentan un equilibrio precario. Nagiko se enreda con un ser doble, el traductor, que convierte el sin sentido en sentido. En la semiótica lotmaniana el guía/traductor es el representante por excelencia de la frontera. Habitante de la frontera, el traductor entra y sale del espacio semiótico hacia el espacio alosemiótico (carente de significado), donde el significado todavía no existe. El traductor, mediante su trabajo, abre un margen que le permite al espacio de significado ampliarse; pasa, mediante su intervención que es recreación, textos al otro lado de la frontera. “Así, por ejemplo, cuando la semiosfera se identifica

⁶⁵¹ García, Tsao Leonardo (1996): “Entrevista con Peter Greenaway. El cuerpo es un libro”. En <http://www.jornada.unam.mx/1996/06/23/sem-greenaway.html> (20 de marzo de 2009).

⁶⁵² Saer, Juan José. *El concepto de ficción... op. cit.*, p. 80.

con el espacio 'cultural' dominado, y el mundo exterior respecto a ella, con el reino de los elementos caóticos, desordenados, la distribución espacial de las formaciones semióticas, en una serie de casos, adquiere el siguiente aspecto: las personas que en virtud de un don espacial (los brujos) o del tipo de ocupación (herrero, molinero, verdugo) pertenecen a dos mundos y son como traductores, se establecen en la periferia territorial, en la frontera entre los espacios culturales y mitológico, mientras que el santuario de las divinidades culturales' que organizan el mundo se dispone en el centro"⁶⁵³. El viaje simboliza el encuentro con lo desconocido, el tránsito por la cuerda floja. El encuentro con el traductor podría entenderse como un tránsito por la cuerda floja del significado. La entrega a lo desconocido provoca el surgimiento de lo desconocido en Nagiko, su revelación.

3.9 Nuca: la ausencia de cara.

En la película hay un mito que fundamenta el viaje y el erotismo -¿acaso hay encuentro sin viaje, sin desplazamiento?- La escritura es el motor que pone en movimiento los cuerpos, disponiéndolos al encuentro. Es el mito del dios y la estatuilla, contado a Nagiko por su padre cada día de su cumpleaños: "Cuando dios hizo la primera estatuilla de barro de un ser humano, pintó en los ojos, los labios y el sexo, después pintó el nombre de cada persona no sea que alguna vez lo olvidara. Si Dios aprobaba su creación traía la estatuilla pintada a la vida mediante la firma de su propio nombre"⁶⁵⁴.

En el caso de Nagiko podría aplicarse esa idea de Barthes de que "el texto tiene una forma humana: ¿es una figura, un anagrama del cuerpo? Sí, pero de nuestro cuerpo erótico. El placer del texto sería irreductible a su funcionamiento gramatical (feno-textual) como el placer del cuerpo es irreductible a la

⁶⁵³ Lotman, Iuri. "Acerca de la semiosfera", *Revista Criterios*, 30: p. 3-22: La Habana, 1991, p. 8.

⁶⁵⁴ De *El libro de cabecera*. Es el mito que el padre de Nagiko le cuenta cada año cuando escribe en su nuca.

necesidad fisiológica”⁶⁵⁵. La búsqueda de alguien que la escriba, que escriba en ella, aprobándola como creación, moviliza⁶⁵⁶ a Nagiko. Educada en el mito del dios calígrafo ansía perder su calidad de estatua, de símil, para adquirir la de ser vivo. Desde pequeña, en cada cumpleaños, su padre repetía este ritual con ella, brindándole la conciencia de que era mero símil que requería la aprobación y la vida por medio de la palabra, como el Golem⁶⁵⁷, un cuerpo hecho de arcilla que la magia de las palabras anima o hace perecer⁶⁵⁸. De adulta buscará al dios, encarnado en el calígrafo, que sea capaz de darle vida. Ser escrita y adquirir vida son acciones que, en el mito contado por el padre, ocurrirán simultáneamente. Su búsqueda de vida se convierte en la búsqueda del escritor, que lo es de la palabra. En el calígrafo se reúnen cinco figuras distintas: padre-dios-creador-principio activo-masculino. Mientras que a Nagiko le están asociadas las figuras opuestas: hija-mortal-creación-principio pasivo-femenina.

El mito del dios escritor anima la primera parte del relato. Se trata de un acto ritual que une la palabra con la carne. “El papel de la escritura es constituir, con todo lo que la lectura ha constituido, un ‘cuerpo’. Y dicho cuerpo ha de comprenderse no como un cuerpo de doctrina, sino –de acuerdo con la metáfora tan frecuentemente evocada de la digestión– como el propio cuerpo de quien, al transcribir sus lecturas se las apropia y hace suya su verdad: la escritura transforma la cosa vista u oída ‘en fuerzas y en sangre’”.⁶⁵⁹ La escritura constituye un cuerpo, afirma Foucault. En el caso de la escritura del

⁶⁵⁵ Barthes, Roland. *El placer del texto...* op. cit., p. 29.

⁶⁵⁶ Hemos visto que, de acuerdo a Platón (El Cratilo), todas las palabras que designan conocimiento y alegría tienen que ver con el movimiento. La movilización de Nagiko implicaría un nuevo conocimiento permitido por la práctica de la palabra.

⁶⁵⁷ Meyrink, Gustav. *El Golem*: Madrid, Valdemar, 1994.

⁶⁵⁸ En “La idea del Golem en sus relaciones telúricas y mágicas”⁶⁵⁸ Scholem comenta una de las tradiciones golémicas más importantes, la que corresponde a Ben Sira. El Golem, un hombre hecho mediante las permutaciones de la Cábala, adquiriría vida por la inscripción, en la frente, de la palabra *emet* (verdad) y encontraría la inexistencia, reduciéndose a polvo, por la borrada de la primera letra “e”. La palabra *met* significa muerto. Scholem, Gershom. *La Cábala y su simbolismo*: México, Siglo XXI, 2008, p. 173-222.

⁶⁵⁹ Foucault, Michel. *Estética, ética y hermenéutica...* op. cit., p. 296.

padre se trata de una escritura de carácter reductivo, ya que niega el cuerpo femenino, íntegro, mediante la negación de la autoafirmación y el velamiento. La escritura se constituye en velo (tejido por otro) que encubre el cuerpo femenino. Es por la escritura falocéntrica, del padre, que ella se aleja de sí misma. Este alejamiento se convierte en deseo de acercarse a sí.



Fig. 88. Peter Greenaway. *El libro de cabecera* (1996). Escena: *Nuca, caligrafía negra*.

¿Qué imagen nos brinda el cuerpo de Nagiko, escrita por el padre? Se trata de una niña de unos cinco años, vuelta de espaldas, cubierta con una túnica, que apenas deja visible de su cuerpo sólo una parte de la espalda y del cuello (Fig. 88). La parte central de este corte corporal es la nuca. Corte femenino semejante al que es sometido el delincuente, por el aparato policiaco, que “fracciona y disgrega para siempre el cuerpo, conduciéndole a una representación fotográfica fija cara/perfil, a una descripción lingüística depurada de todas las figuras del estilo y sometida a un sistema de medidas”⁶⁶⁰. Doble mutilación, si atendemos a lo expresado por Ruggieri, en el sentido de que, en el cine “el cuerpo se presenta frecuentemente fragmentado en parte, en gestos, en esbozos. Esta fragmentación es más evidente en películas –como en *El*

⁶⁶⁰ Aliaga, Juan Vicente. *Formas del abismo...*, op. cit., p. 88.

libro de cabecera, en las que se resaltan algunas partes del cuerpo”⁶⁶¹. Como en las esferas de Bourgeois, en esta escena se recurre también al fragmento para designar la totalidad corporal. La sinécdoque, basada necesariamente en la fragmentación del cuerpo, aparece como una estrategia central en el arte contemporáneo. La transformación del cuerpo en pizarra o muro para escribir le brindaría una bidimensionalidad siniestra⁶⁶².

La representación del cuerpo semidesnudo nutre los sueños eróticos de los espectadores. En su intento por seducir, dice William Wheeler en *Les détails du corps. Le dos*⁶⁶³, el artista ha hecho uso de la sinécdoque, una estrategia que aparece a partir del Capítulo 2 de esta Tesis, con las esferas de Bourgeois, que consiste en la alusión al todo mediante una parte. La fascinación por la espalda, que a un tiempo provoca la desaparición frontal del cuerpo (relacionada con la identidad) y su aparición enigmática, encontraría su punto culminante en la exhibición, únicamente, de la nuca. El de Nagiko niña, durante el proceso de la escritura/incisión, es un cuerpo sin rostro, sin expresión. Es necesaria la escritura del otro para que su cuerpo adquiriera sentido, para que obtenga sentidos. Hace falta una escritura de carácter erótico para que el cuerpo obtenga vida. Ante la cara negada, ante la ominosa ausencia de rostro, los ideogramas cumplirían la función de ojos, boca, nariz, oídos. Sólo a través de las palabras del otro, el padre, Nagiko entra en contacto con el mundo. Ella sólo es capaz de escuchar; se trata de las palabras del otro que hablan sobre la unión de las palabras en la carne para alcanzar la vida. Así como carece de rostro, Nagiko carece de manos; hasta la mitad del relato, donde se enfrenta con el espejo, su vida consiste en la búsqueda de unas manos que la escriban. De modo totalmente opuesto al cuerpo de la niña de la

⁶⁶¹ Ruggieri, Francesca da, *Cuerpo y escritura en El libro de cabecera de Peter Greenaway...* op. cit., p. 95.

⁶⁶² La transformación del cuerpo en superficie de escritura para los otros, su transformación en muro o cartel, es un tema central en *Escribe o se borrado* de Jo Spence, obra que será analizada en la primera parte el Capítulo 4.

⁶⁶³ En *Les détails du corps. Le dos* se documenta la representación del cuerpo a partir de la espalda en la pintura occidental. Wheeler, William. *Les détails du corps. Le dos*: Paris, Booking International, 1994

esfera rosa de *Sin título (con Mano)*, que está definida, precisamente, por una mano, que representaría el deseo por la escritura. La ausencia que define a Nagiko niña aqueja también a la niña de la esfera rosa. Esta desaparición, sin embargo, es matizada por la aparición sinecdóquica del cuerpo por una parte: en un caso por la nuca, en el otro, por la mano.



Fig. 89. Peter Greenaway. *El libro de cabecera* (1996). Escena: *Nuca, caligrafía roja*.

Hay un cambio notable, en términos simbólicos, de la Fig. 88 a la Fig. 89, que depende del color. Entre esta imagen (Fig. 89), donde la caligrafía adquiere el color rojo (símbolo de la sangre), y la anterior, hay una relación de cercanía (se trata de imágenes sucesivas), pero también de distancia: el cambio de color negro a rojo en el ideograma inscrito en la piel de Nagiko indicaría la adquisición de la vida, como si la palabra (el ideograma) le brindara sangre a un cuerpo que carecía de ella. La circulación de la palabra, iniciada en la nuca, llevaría nueva vida durante otro año a ese cuerpo aletargado. No hay mayor distancia que la que se encuentra entre la muerte y la vida; sin embargo es una distancia que hay que atravesar si se quiere vivir. En eso consiste el viaje que la llevará de un cuerpo carente de escritura, insignificante, a un cuerpo escrito, pleno de sentido. Es el paso de un cuerpo desaparecido a una que aparece, un cuerpo presente. El cambio de color de los ideogramas admite otra lectura que, aunque distinta, conviene tenerla en consideración: ante la negación de la cara,

el cuerpo femenino adquiriría un rostro simbólico, aunque el precio que deba pagar sea el dolor, pues el color rojo de los ideogramas hablaría de una piel rasgada, de una herida que sangra.

Ruggieri destaca “el componente fetichista del uso del cuerpo como superficie sobre la que trazar palabras e ideogramas”⁶⁶⁴. El cuerpo de Nagiko habría experimentado una reducción, pérdida de la interioridad en beneficio de una pura exterioridad trabajada como superficie.



Fig. 90. Jack Smight. *El hombre ilustrado*. 1969.

En el *Hombre ilustrado*⁶⁶⁵ (Fig. 90) Ray Bradbury cuenta la historia de un hombre que, al ser tatuado por una bruja, reúne en las ilustraciones que cubren su piel el componente mágico y el estético. Como el transeúnte de *Paseo vienés*, este hombre es una obra de arte ambulante. En estos cuerpos/obra está presente la idea de que las ilustraciones tienen una vida independiente de quien los porta, brindándoles poderes extraordinarios o sobrenaturales. En el caso de Nagiko los signos escritos por el padre le otorgan una existencia que,

⁶⁶⁴ Ruggieri, Francesca da. *Cuerpo y escritura en El libro de cabecera de Peter Greenaway...* op. cit., p. 93.

⁶⁶⁵ Bradbury, Ray. *El hombre ilustrado*: Barcelona, Ediciones Minotauro, 1998.

por ser temporal, debe refrendarse cada cumpleaños. Quien mira al “hombre ilustrado”, nos dice Bradbury, advierte que las imágenes, moviéndose por su propia voluntad, le cuentan al espectador, a cada espectador, historias de carácter profético. Quien las mira sabe la forma en que morirá: “-A veces, de noche -dijo débilmente-, siento las figuras, como hormigas sobre la piel. Sé lo que pasa entonces, lo que tiene que pasar. Ya nunca las miro. Trato de olvidarme. No duermo mucho. No las mire usted tampoco, se lo advierto. Vuélvame la espalda cuando se vaya a dormir”⁶⁶⁶. La advertencia del *Hombre ilustrado* vale para *Paseo vienés*. Como se ha dicho en la parte del análisis que corresponde a esta obra, en la primera parte de este capítulo, al exhibirse el viandante muestra a los demás su (la de ellos) naturaleza demediada, incompleta: “El 6 de abril, Brus y Mühl organizan en el Perinetkeller Vietnamparty (Fiesta del Vietnam) (...) la divisa proclamada en la invitación, ‘somos mutilados’, que se relaciona con el contexto del momento”⁶⁶⁷. La escritura corporal desencadena un proceso de ampliación de la conciencia sólo en tanto obedezca al propio sujeto, pues cuando tiene su origen en el otro, como en el caso de Nagiko niña, podría entenderse, por el contrario, como reducción de la conciencia y de la realidad corporal.

⁶⁶⁶ Bradbury, Ray. *Ibid*, p. 13.

⁶⁶⁷ Schwanberg, Johanna. “Arte directo y análisis del cuerpo (1965-1970)”. En: Faber, Monica (et altri). *Günter Brus... op. cit.*, p. 57.

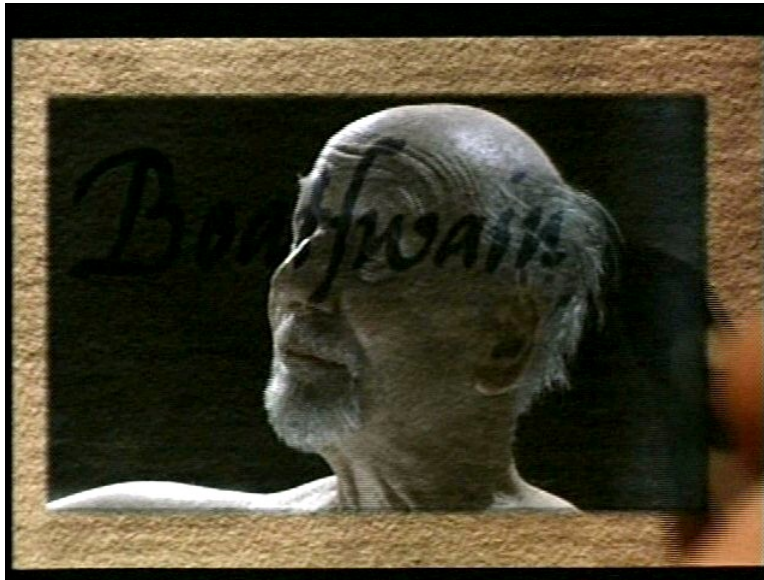


Fig. 91. Peter Greenaway. *Los libros de Próspero*, 1991.

En *El libro del agua* (Fig. 91), con cuya descripción inicia *Los libros de Próspero* (1991), Greenaway nos brinda un ejemplo de escritura corporal que difiere totalmente del que caracteriza la escritura en la nuca de Nagiko. El cuerpo de Próspero, su cara, es escrito por él mismo. Entendemos que esto es así por el hecho de que, en la escritura de las memorias, se escucha la voz en *off* del Duque mientras su mano va escribiendo las palabras sonoras, fijándolas. Mediante la pluma, el amante de los libros restituye la unidad perdida entre la imagen y la palabra. Esta escritura no es sobre el cuerpo real, sino sobre una imagen de éste que Greenaway hace aparecer gracias al manejo de pantallas e imágenes simultáneas que caracteriza su trabajo. A diferencia de la escritura en la nuca de Nagiko niña, la que ocurre en el rostro de Próspero mediante su propia mano, pondría de manifiesto un enriquecimiento de su identidad, gracias a la economía especular presente en esta actividad. La incorporación del escritor en sus libros lo proyectaría a un espacio *surreal*, al convertirlo en elemento constitutivo del libro de una biblioteca cuyos libros contienen, no sólo palabras, sino elementos y fenómenos reales y mágicos.



Fig. 92. Memento (Christopher Nolan, 2000).

En *Memento* (2000) Christopher Nolan cuenta la historia de un hombre que debido a un trauma en la cabeza padece de amnesia anterógrada. La dificultad para almacenar nuevos recuerdos, en un medioambiente de una peligrosidad extrema, donde cualquiera puede ser un asesino, lo lleva a tatuarse el cuerpo para poder, frente al espejo como ocurre con Nagiko, saber quién es él y quiénes son los otros. En la imagen (Fig. 92) el hombre mira su torso en busca de las palabras como lo hiciera Brus en *Locura total*. La acción de la mirada, vuelta sobre el cuerpo del observador en ambas obras, tiene que ver con una realidad corporal verdadera y una falsa. Sólo a través de la palabra se abre el camino hacia lo verdadero. Como en Beuys, el relato fragmentado, caótico, va adquiriendo unidad y orden. A semejanza de lo que ocurre con los dos casos de escritura corporal analizados en este y el anterior párrafos, el cuerpo de Nagiko niña es soporte para la escritura del otro. Sin embargo, aunque en los cuerpos de *El hombre ilustrado* y *Memento* la escritura constituye una ampliación de la conciencia y la memoria, en *El libro de cabecera* sirve para el control que los hombres establecen sobre Nagiko.

En la interpretación de Ruggieri está presente, a lo largo de todo su análisis, la idea del cuerpo de Nagiko (y de los otros cuerpos que se convierten en libros) solamente como superficie de escritura. Me parece que además de una

escritura superficial nos encontramos, en *El libro de cabecera*, con una escritura transversal que, atravesando la piel, permitiría la comunicación entre la interioridad y la exterioridad del cuerpo, como ocurre en *Locura total* de Brus y en *Persecución infinita* de Bourgeois. En estas obras se establece una lógica de aparición a través del dolor y la fragmentación. La aguja y el cuchillo abren una envoltura que impedía al cuerpo verdadero entrar en contacto con el mundo. En la escritura practicada por el padre en la nuca de su hija estaría presente la desgarradura a que se ha hecho alusión. El cambio en el color, de negro a rojo, en la escritura de la nuca, nos hablaría simbólicamente de una escritura de incisiones que no escribe en la piel sino abriéndola; la vista en espalda del cuerpo de Nagiko niña podría tomarse como una negación de su identidad, amén de sustraerle los ojos y la boca: la capacidad para mirar y expresar lo mirado. El suyo es un cuerpo reducido y negado por la escritura fálica que provoca heridas allí donde debía aparecer un rostro.



Fig. 93. Piero Manzoni. *Escultura viviente*, 1961.

En 1961 la firma de Piero Manzoni convertía a hombres y mujeres en *Esculturas vivientes*. En la imagen de la derecha (Fig. 93) puede apreciarse al artista que, feliz, sonríe después de haber escrito su nombre en el costado derecho de un cuerpo femenino. Como lo indica el título de la obra, con la

incorporación de las palabras del artista, el cuerpo se ha convertido en una escultura. Tal como ocurre con Nagiko niña, pareciera que la visibilidad de la palabra corporal oculta el rostro femenino, haciéndolo desaparecer. La incorporación de la palabra ajena le brinda a los cuerpos, transplantados por este hecho en el reino del arte, la postura estática que refuerza su naturaleza mineral. En esta obra resulta evidente un juego de alteridad que, al potenciar una de sus figuras, reduce a la otra. Al artista le asigna un rol dinámico, como creador, mientras que al cuerpo escrito, la escultura viviente, despojándolo de cualquier rasgo de voluntad le brinda, en compensación, un rol pasivo. Por el contrario, en la acción *Thomas lips* (1975) (Fig. 94) Marina Abramovic rompe, como lo hace Brus en *Locura total*, la lógica de alteridad que le asigna a la mujer tradicionalmente, como modelo y musa, un rol pasivo. La mano de la artista, volviendo sobre su propio cuerpo en lo que aquí se ha llamado “estética espiral”⁶⁶⁸, utiliza una navaja de afeitar para dibujar, abriendo la piel, una estrella alrededor de su ombligo. Observa Guillaume Désanges⁶⁶⁹ que el gesto de la artista, de una expresividad primitiva –con tonos políticos y chamánicos muy semejante a los realizados por Günter Brus-, pone en evidencia el cuerpo como el territorio de una última inscripción que conseguiría superar su pérdida. La sangre se convierte en línea, en signo. El cuerpo abyecto, dibujado por la navaja y el dolor, resulta muy distinto del que, en la imagen y gracias a la palabra de Manzoni, adquiere el aspecto de una pintura neoclásica. A continuación veremos que, contra el espejo, la escritura de Nagiko detenta, como la de Abramovic, el simbolismo de la herida.

⁶⁶⁸ Sobre la “estética espiral”, en relación con las obras analizadas a partir del Capítulo 2, se ha reflexionado en el último apartado del Capítulo 3, que lleva por título “A modo de conclusión: poética y estética espiral”.

⁶⁶⁹ Désanges, Guillaume (2004). Marina Abramovic: En <http://collection.fraclorraine.org/collection/print/3?lang=en> (25 de julio de 2009).



Fig. 94. Marina Abramovic. *Thomas Lips*, 1975.

3.10 Contra el espejo: la escritura que hace surgir el cuerpo en la tina.

Ahora vayamos a la escena de la tina y el espejo. Siendo el espejo una superficie imaginaria, enfrenta la paradoja de que allí justamente –como dice Piedad Solans-, se confronta “el problema del conocimiento, la identidad y la realidad”⁶⁷⁰. Allí donde ya no existe porque ha llegado a su límite, donde colinda con la ficción, es precisamente donde la realidad se construye. Como la escritura a la que me he referido a partir del capítulo dos, el cuerpo de Nagiko aparece como una práctica del límite. En ese sentido se tratará de un cuerpo mostrado por la escritura, que tiene una carga, en gran medida, monstruosa, siniestra⁶⁷¹. Presa de la frustración ante el resultado de la búsqueda del calígrafo/dios, que culmina con el encuentro infructuoso con Jerome, Nagiko está de espaldas al espejo, metida en la tina de baño (Fig. 95). En la secuencia anterior, en el reservado de un restaurant, sobre la cama, Nagiko busca ser escrita por el inglés Jerome. Ante el resultado de una simple escritura

⁶⁷⁰ Solans, Piedad (et al). *Arte, cuerpo, tecnología*: Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, p. 137.

⁶⁷¹ “Es a partir del surrealismo cuando el espejo ya no devuelve el doble asimétrico que se proyecta, busca y reproduce fielmente su imagen reflejada, sino el cuerpo de un sujeto distorsionado por ese oscuro e inquietante poder del deseo y la pulsión que deriva en lo monstruoso”. Solans, Piedad (et al). *Ibid*, p. 138.

occidental, no divina como la del padre calígrafo (no oriental), desilusionada, ella se siente presa de la frustración.

Se trata de una sucesión de imágenes que darán cuenta del cambio de rol en la dialéctica establecida por el mito con que inicia el relato. La escritura podría tomarse como un espejo a través del cual Nagiko consigue verse. Pero el espejo no refleja el cuerpo de la mujer, sino su deseo, y su deseo es escribirse. Dice Morris Berman que “la conciencia de uno mismo es la constatación de nuestro propio cuerpo como una entidad separada, o como una imagen especular”⁶⁷². Lo anterior está relacionado con el despertar de la interioridad; es por ello que “períodos de fuerte autoconciencia están acompañados, extrañamente por agudos aumentos en el uso, distribución o manufactura de espejos”⁶⁷³. En el caso de Nagiko el encuentro con el espejo significará no sólo la oportunidad del encuentro consigo misma como imagen, con su propio cuerpo, sino con el interior de éste.

En la tina, frente al espejo, Nagiko se medio descubre en una superficie reflectante cubierta de vapor. Sólo mediante la escritura, que resulta capaz de eliminarlo, podrá atisbarse. Cabe señalar que la eliminación del vapor, llevada a cabo por el dedo femenino en un inicio (y después al parecer con un instrumento de escritura), implicaría la adquisición de la fálica función de la escritura. Como estrategia de aparición la escritura (forzosamente relacionada con la acción especular) se opondría a la desaparición provocada por la tina.

Su presencia en la tina nos trae a la memoria la *Tina* de Beuys y la reflexión sobre ella en el Capítulo 1. Como se dijo allí, la *Tina* puede entenderse como un peligroso dispositivo de desaparición por dos motivos: en primer lugar porque allí, precisamente, sitúa Beuys la desintegración del cuerpo (recordemos que ésta ocurriría a causa de la pérdida de la piel, simbolizada por

⁶⁷² Berman, Morris. *Cuerpo y espíritu en la historia oculta de occidente*: Santiago de Chile, Cuatro Vientos, 1989, p. 20.

⁶⁷³ Berman, Morris. *Ibid.*, p. 30.

el fieltro); en segundo lugar, porque el dispositivo de desagüe representa un peligro para el humano, un cuerpo que podría, simbólicamente, ser líquido. Con la tina de Nagiko, a diferencia de la de Beuys, se presenta la posibilidad de aparecer. Mediante la estrategia de la escritura, entendida como una acción especular, el cuerpo desintegrado encuentra la posibilidad de reintegrarse.

En *Las palabras y las cosas* sostiene Foucault que el lenguaje es el lugar de la revelación “en el que la verdad se manifiesta y se enuncia a la vez”⁶⁷⁴. La escritura en el cuerpo, realizada contra el espejo, brindará una doble revelación: la de la palabra y la de la carne. En el enunciado anterior hablo de escritura en el cuerpo (realizada contra el espejo) porque Nagiko al escribir en el espejo, retirando el vapor, en lo que escribe, simbólicamente, es en el espejo. Es decir, que la escritura que retira el vapor revela el cuerpo, haciéndolo aparecer. Pues sólo en la medida que surge la escritura va apareciendo el cuerpo, un cuerpo que no estaba allí como realidad para ser percibida. El cuerpo es la realidad enigmática (por el vapor en el espejo) que mediante la palabra (que va retirándolo) permite ser apreciada.

Además del mito ya comentado, referente al dios que da vida mediante la palabra escrita en el cuerpo, correspondiente a la secuencia de escritura en la nuca, en la secuencia de la tina está presente el mito de Narciso. En *Breve historia de la sombra* Stoichita recuerda la interpretación de Vasari que, en el origen de la pintura, reúne dos mitos⁶⁷⁵. Uno es el mito contado por Plinio, que consiste en el apresamiento del contorno de la sombra dictado por el amor; el otro es el de Narciso, un joven que se enamora de su propio reflejo. Es la integración del estadio de la sombra y del espejo. En el caso de Nagiko, en su estancia en la tina, se trataría de un cuerpo situado en un sistema reflectante de coordenadas, construido por el cruce de un eje horizontal, que corresponde al agua, y otro vertical, correspondiente al espejo. El cuerpo femenino se

⁶⁷⁴ Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas...* op. cit., p. 44.

⁶⁷⁵ “(...) Giorgio Vasari, al escribir la historia de la pintura (1550, 1568), se vio perturbado por la colisión de dos paradigmas, que intentó conciliar en un último, aunque vano, esfuerzo”. Stoichita, Victor I. *Breve historia de la sombra*: Madrid, Siruela, 1997, p. 44.

encuentra atrapado en un juego de reflejos en el que, irónicamente, le resulta imposible atisbarse (Fig. 22).



Fig. 95. Peter Greenaway. *El libro de cabecera* (1996). Escena: Tina 1.

En *El reflejo*, Jonathan Miller⁶⁷⁶ da cuenta de la relación entre la reflexión especular y la búsqueda de lo femenino. Nos dice que la pintura del siglo XVI y XVII advierte del peligro que acecha a la mujer ante el espejo, esa puerta que permite el paso de seres diabólicos. La amenaza del doble, la manifestación siniestra del espectador producida por el espejo, es explotada por Dostoievsky en *El doble*⁶⁷⁷ y por Borges en *Los seres de los espejos*⁶⁷⁸. La búsqueda de Nagiko, al darse en el reino del reflejo, pondría de manifiesto su parte siniestra, anti-institucional de sí. La simetría especular⁶⁷⁹, que además de hacer posible el diálogo lo enriquece, fomenta la transformación del que pone en funcionamiento la estrategia especular. Este proceso dialógico da cuenta de la diferencia entre la Nagiko que está dentro y la que está fuera del espejo, las

⁶⁷⁶ Miller, Jonathan (Ed.). *On reflection*: London, National Gallery Publications Limited, 1998.

⁶⁷⁷ Dostoyevski, Fiodor. *El doble*: Madrid, Alianza, 2000.

⁶⁷⁸ Borges, Jorge Luis. *El libro de los seres imaginarios*: Madrid, Alianza, 2002.

⁶⁷⁹ Lotman, Iuri, *op. cit.*, p. 17.

complementarias y, en ese sentido, las dialogantes. Una es la que, afuera –en la tina-, se busca; la otra está atrapada en el espejo. La que está dentro del espejo es como si estuviera presa en él, pues el recubrimiento de vapor le impide reflejarse; la de afuera, con medio cuerpo sumergido en el agua (que simboliza el espejo), estaría también presa. Pareciera que, atrapado en esta doble trampa especular, al cuerpo femenino le resulta imposible hacerse reflejo, que sería una forma, volviendo hacia sí, de cobrar consciencia de sí mismo. Sin embargo veremos que no es así. Con base en el simbolismo presente en la obra de Beuys, el cuerpo en la tina estaría en riesgo de desaparecer. Contra este proceso de fragmentación y desintegración, el espejo aparece, en *El libro de cabecera*, como un dispositivo de re-integración y re-unión, es decir, de re-construcción corporal a través de la palabra.

La ‘simetría especular’ encierra la noción del cambio, pues el encuentro especular es productor de transformación. En términos semióticos se trata de un proceso de producción de significado que implica un doble efecto: por un lado, la ruptura del espacio interior, y por otro, la ruptura del límite. Sin la noción de límite, un tema que ha aparecido desde el primer capítulo, sería imposible entender la noción de infra-leve duchampiano y *entre-deux* beuysiano. La forma en que el límite es trabajado en cada una de las obras, por los distintos artistas, en esta investigación, aparece al final de este capítulo en el apartado que lleva por título “La escritura como una práctica del límite”. Con respecto a la semiótica de la cultura, Iuri Lotman identifica dos procesos de construcción de significado: el primero tiene que ver con la ruptura de la frontera semiótica, cuya función consiste en separar el espacio semiótico del alosemiótico (donde los fenómenos semióticos –estructuras y textos- tienen significado y donde carecen de él); el segundo consiste en la ruptura del espacio semiótico, lo que trae como resultado la instauración de nuevas semiosferas (espacios de significado) definidas por sus respectivas fronteras semióticas. En términos corporales esto traería como consecuencia una reconfiguración del sujeto, entendido como espacio de significado, como semiosfera. De tal suerte, la escena del espejo marcaría el punto de inflexión en el relato al constituir el momento de reconstrucción ideal, de acuerdo a la

palabra, del cuerpo de Nagiko. Es un punto de inflexión que implica el paso del rol pasivo al activo, significa el paso del objeto creado (cuerpo escrito), al creador (escritora de cuerpos).

Presa de la frustración, ante la imposibilidad de ser escrita, Nagiko está situada de espaldas al espejo. El espejo representaría el futuro, pues se encuentra hacia el frente, hacia donde ve la cámara. En el rostro femenino hay tristeza. En la esquina inferior izquierda del espejo sólo se alcanza a ver una sección de la parte posterior de la cabeza y una reducida parte de la espalda: imagen muy semejante a la que, de pequeña, aparecía cuando el padre escribía en su nuca. De frente, contra la cámara, se ve semejante a la mujer azul de Bourgeois, en *Persecución infinita*: la cabeza, los hombros y los brazos sobresalen de la tina, como si el resto del cuerpo estuviera aprisionado en ella. Como si se hubiera cambiado la esfera de tela azul por la tina, el cuerpo de la mujer luce incompleto, sin piernas, incapaz de andar. La imagen nos hace pensar, como se ha dicho más arriba, en la *Tina* de Beuys; nos alerta sobre el peligro en que se encuentra el cuerpo de Nagiko. Su existencia, en cierto sentido (como en la niña del *Fantasma de la libertad*, Alliete) constituye una desaparición. Ser fantasmal, Nagiko es, en gran medida, ausencia. No aprobada por la divinidad, sin vida, su carne todavía es de arcilla. Le hace falta la palabra para adquirir una existencia plena. Las manos, cruzadas la derecha sobre la izquierda, resultan imposibles, las manos parecen inútiles: cerradas la una sobre la otra, no proyectadas hacia un objetivo distinto que no sean ellas mismas. En esta secuencia de imágenes será de gran valor poner atención al movimiento de las manos, debido al simbolismo encerrado en el desplazamiento, sobre todo cuando se dedican a la escritura. El vapor empieza a cubrir el espejo, ascendiendo hasta adquirir la estatura de su rostro. Como la escritura fálica del padre, el vapor le va a comer la cara.



Fig. 96. Peter Greenaway. *El libro de cabecera* (1996). Escena: Tina 2.

Nagiko ha girado la cabeza (Fig. 96): ahora se halla con el cuerpo de perfil frente al espejo. La relación de perfil con el espejo implicaría una relación con el otro a quien se busca, así como “la relación frontal con el espejo es una relación consigo mismo”⁶⁸⁰. De tal suerte, en el desplazamiento corporal en la tina puede leerse el cambio del que hemos hablado antes, cambio en el rol y en la función. Nagiko dejará de buscar al otro porque va a encontrarse a sí misma, y tal desplazamiento traerá como consecuencia el cambio en la función, pues adquirirá, mediante el enfrentamiento con el espejo, la función de diosa/calígrafa. La cabeza se tuerce hacia la izquierda para, dando una vuelta completa desde la posición inicial, encontrarse con su cara ante un espejo que no devuelve imagen alguna, pues se encuentra cubierto de vapor.

⁶⁸⁰ Stoichita, Victor I., *op. cit.*, p. 44.



Fig. 97. Peter Greenaway. *El libro de cabecera* (1996). Escena: Tina 3.

Frente al espejo (Fig. 24) el cuerpo aparece desdibujado, des-escrito, la imagen imprecisa, borrosa. La visión de ese cuerpo que no reconoce como el suyo por efecto del vapor –un cuerpo extraño, irreconocible, aunque parecido– tiene el efecto de la sorpresa. Es como si le recorriera, como un escalofrío, la sospecha de que ese cuerpo extraño es el suyo. Esa doble torsión, en primer lugar la provocada por el espejo, que convierte el derecho en izquierdo, después la del cuello de la chica, forma una banda de moebio. “El espejo invierte, en efecto, el objeto que enfoca, según un eje de simetría vertical de derecha a izquierda”.⁶⁸¹ Entre ella y ella, Nagiko y su reflejo, se establece una relación de interioridad-exterioridad. A partir de este momento de diálogo especular, el relato se rompe, se abre en dos. También Nagiko se romperá. De piel, receptora de la palabra, se convertirá en mano, creadora de la escritura. En *Lustmord* (Fig. 98) término alemán que se refiere a una violación que implica la muerte, Jenny Holzer estudia la relación de la piel y la palabra mediante una inscripción intrusiva producto de la violencia. Se trata del texto atribuido a un violador que en la piel de sus víctimas femeninas escribe sus deseos. Allí, la palabra, obra exclusiva del hombre, simboliza el poder fálico, total, sobre la víctima que aparece solamente como superficie de escritura.

⁶⁸¹ Granon-Lafont, Jeanne. *La topología básica de Jacques Lacan*: Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1999, p. 97.

Para David Joselit, esta obra brinda una topografía metafórica de la piel escrita e invadida por el lenguaje⁶⁸². La invasión y el control del cuerpo, mediante la escritura, podrían superarse a través de dos estrategias que conforman un proceso de liberación de naturaleza estética. La primera sería la adquisición de una existencia tridimensional, superando la doble dimensión siniestra mostrada por Holzer; la otra sería la conversión del cuerpo en mano, es decir, en deseo, voluntad y facultad escritora. Veamos cómo ocurre esto en Nagiko.



Fig. 98. Jenny Holzer. *Thomas Lips*, 1975.

Llena de agua, la tina se convierte en el abismo que aleja a Nagiko de su anhelo mayor, la palabra-en-su-cuerpo. El impedimento es de naturaleza líquida. Paradójicamente, la actividad reflexiva que le facilitará el encuentro con su cuerpo, permitida por el espejo, tiene el simbolismo del agua.

⁶⁸² Joselit, David (et al.). *Jenny Holzer*. Hong Kong, Phaidon, 2001, p. 50.



Fig. 99. Peter Greenaway. *Los libros de Próspero*, 1991. Secuencia Espejo-palabra.

Como en la escena de la tina, donde con ayuda del espejo Nagiko busca escribir su cuerpo a través de la palabra, en la secuencia de la Fig. 99, correspondiente a *Los libros de Próspero*, Greenaway nos brinda una variación de la relación cuerpo-palabra-espejo. Aquí, Próspero está en una alberca donde su mesa de lectura, su silla y su propio cuerpo se encuentran sumergidos. Él está sentado en la silla, metido en el agua hasta la cintura. A su izquierda se encuentra la mesa; hacia su lado derecho, justo hacia donde él voltea en ese momento, empieza a surgir un gran espejo rectangular. En la secuencia de imágenes vemos que el espejo se levanta hasta el punto de duplicar al Duque y, también, al gran libro que, abierto, descansa en la mesa. A través de estas escenas, como en el caso de Nagiko, la relación con la palabra es intensificada por el espejo. El fenómeno especular, causado por la unión del agua y el espejo, le brinda otra dimensión a la simple actividad de la lectura. Si sus libros –hechos no sólo de palabras, sino de fenómenos reales– son para Próspero una posesión más valiosa que su Ducado, entonces podría entenderse que el surgimiento del espejo en esta escena multiplicaría, amén de las palabras que hay en las hojas del libro abierto, la magia y la realidad contenida en él.

Desde el Capítulo 2 aparece claramente planteado, en los bultos de Christo y *Persecución infinita* de Bourgeois, que el obstáculo que impide la libertad del cuerpo se halla constituido por una lona. Por otro lado, en la primera parte de este capítulo, con *Paseo vienés* y *Locura total*, la cuestión referente a la envoltura, que da como resultado el confinamiento corporal, se hace más compleja. Mediante la metáfora del tejido/piel se pone en evidencia que el impedimento que separa al cuerpo de la libertad (es decir, de su existencia en el mundo), sería el mismo cuerpo, pensado como envoltura. De este modo nos enfrentamos a una doble realidad corporal: una falsa, que envuelve, y la verdadera, que contra la envoltura, lucharía por manifestarse. Estos obstáculos –el textil, la carne (el tejido) y el líquido (que aparece en la *El libro de cabecera*)- podrían ser tomados, como se ha venido haciendo desde el Capítulo 1, como metáforas de un texto que, puesto sobre el cuerpo, le impide aparecer. De tal suerte, el cuerpo confinado en un cuerpo falso, podría pensarse como el cuerpo usurpado por el discurso sobre él mismo.



Fig. 100. Marcel Duchamp jugando al ajedrez con una modelo desnuda, la escritora Eve Babitz (fotografía de Julian Wasser, 1963).

Bettina Carbonell encuentra que, a pesar de que la presencia simbólica de un cuerpo desnudo (como obra) haya marcado la historia del arte, su presencia

física perturba la atmósfera del museo⁶⁸³, como ocurrió con la presencia del cuerpo desnudo de Eve Babitz (Fig. 100) jugando al ajedrez con Duchamp, acción en la que el artista oponía un cuerpo real a uno simbólico (el de la novia). De modo semejante, en *The Physical Self* (una exhibición en el Museo Boijmans Van Beumingen, Rotterdam, en 1991-92) (Fig 101) Greenaway opone, a dos cuerpos artísticos y en ese sentido totalmente simbólicos, un cuerpo real. Entre la *Venus de Milo* y la *Venus restaurada* de Man Ray sitúa a una mujer desnuda. La desnudez de los tres cuerpos es intensificada por las vitrinas, hechas en su totalidad de vidrio, salvo la parte que corresponde al soporte, consiguiendo convertir los cuerpos en espectáculo. El vidrio, que permite acercar los cuerpos mediante el libre ejercicio de la mirada, provoca a un tiempo el efecto contrario, pues establece una lejanía por la cancelación del tacto ya que, como advierte Jean Baudrillard, “el vidrio materializa, en grado supremo, la ambigüedad fundamental del ‘ambiente’: la de ser, a la vez, proximidad y distancia, intimidad y rechazo de ésta, comunicación y no-comunicación”⁶⁸⁴. Greenaway habría querido expresar esto con el cuerpo desnudo situado en el centro, poniendo énfasis en la curiosa dicotomía del cuerpo en la tradición artística, derivada de la ambigüedad del desnudo, que en lengua inglesa se expresa con los términos *nude* y *naked*. El primero, correspondiente al dominio del arte, implicaría la inocencia y la verdad, mientras que el segundo, relativo a lo mundano, tendría relación con el erotismo y la criminalidad. De acuerdo a lo anterior, en *The Physical self* estaría presente, como lo ha dicho Greenaway, un deseo por ocultar y, a la vez, un deseo por revelar⁶⁸⁵. La no comunicación de la mujer en el cubo de cristal es semejante a la incapacidad para comunicarse por parte de Nagiko, prisionera en una invisible cárcel de cristal.

⁶⁸³ Entre ellos incluye el juego de ajedrez de Duchamp con una mujer desnuda frente al *Gran vidrio* durante su retrospectiva en el Museo de Pasadena en 1963. Carbonell, Bettina Messias. *Museum studies : an anthology of contexts*: Malden (MA), Blackwell Pub., 2004, p. 518.

⁶⁸⁴ Baudrillard, Jean. “Un material modelo: *el vidrio*”, en: Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*: México, Siglo XXI, 2007, p. 44.

⁶⁸⁵ Greenaway, Peter. *The Physical Self / A Selection by Peter Greenaway from the collections of the Boymans-van Beuningen Museum*: Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1991, pp. 50-51.



Fig. 101. Peter Greenaway. *The Physical Self*, 1991-1992. Instalación en el Museo Boijmans Van Beumingen, Rotterdam.

El paso de Nagiko de un borde de la tina al otro, aferrándose en todo momento con una de las dos manos, destruye la distancia que había entre su deseo y su cuerpo. La puesta en borde, en el margen, no la pone en la escritura ni en el cuerpo⁶⁸⁶, pero la acerca. Ha cruzado el abismo de la no identidad, de la pérdida de sí, que aquí es vista como pérdida de cuerpo. El paso de una orilla a la otra, llevada por el deseo de adquisición de cuerpo y palabra, la acerca al espejo. En busca de *su* cuerpo ha cruzado un abismo, fascinada por la posibilidad del encuentro. La mano izquierda reposa apoyada sobre una orilla de la tina; la derecha descansa, ahora, dentro del agua.

⁶⁸⁶ En *El libro de cabecera* cuerpo y escritura son casi sinónimos. Esto será explicado más adelante en un apartado dedicado especialmente a la relación entre palabra y cuerpo, que lleva por título "La escritura es el cuerpo".



Fig. 102. Peter Greenaway. *El libro de cabecera* (1996). Escena: Tina 4.

Como la mano de *Sin título* (*Con mano*) de Bourgeois, la mano que estaba en el agua va saliendo hacia el espejo (Fig. 102). ¿En busca de qué? Del cuerpo que hace posible la palabra. En la obra de Bourgeois, hemos dicho, primero sale la mano de mármol rosa. En un segundo momento esta mano visible desaparece, pues el cuerpo de *Persecución infinita* carece de manos, aunque está presente en todo el cuerpo reconstruido, recuperado, a través del remiendo. El cuerpo de tela azul sólo es posible mediante el ejercicio de la mano, en una reconstrucción que tiene el simbolismo de la escritura. Como pincel, el dedo de Nagiko se apresta a escribir; como hoja, la piel del espejo/vapor está a punto de recibir la palabra/caricia. El cuerpo se eleva un poco.



Fig. 103. Elke Krystufek, *Satisfaction*, 1996.

En *Satisfaction* (Fig. 103), una *performance* llevada a cabo en 1996, Elke Krystufek “se bañó y luego se tumbó sobre una alfombra y se masturbó con un vibrador. Mediante la representación de sus rituales privados en un espacio público, la artista revelaba aspectos íntimos, veraces y sensacionalistas que forzaban al espectador a enfrentarse a su propia condición de *voyeur*”⁶⁸⁷. Con la incorporación de esa obra al análisis de la secuencia de Nagiko en la tina, quisiera resaltar el tema de la revelación, implícito en la práctica sanitaria del baño. Mientras que la acción de Krystufek deviene una revelación para los otros, la de Nagiko lo es para sí misma. El orgasmo podría incluirse dentro del conjunto de prácticas que aquí se designan con el término “estética espiral” (tema que es desarrollado en el último apartado de este capítulo). El vibrador utilizado por Krystufek resulta, simbólicamente, muy semejante a la apropiación de la facultad escritural por parte de Nagiko, ante el frustrante encuentro con el traductor. Ambas prácticas, el orgasmo y la escritura, permitirían el encuentro de ambas mujeres, Elke y Nagiko, con su cuerpo. Dice Sarah Cornell que la escritura “es un acto de liberación de la censura social y las inhibiciones

⁶⁸⁷ Jones, Amelia. *El cuerpo del artista... op. cit.*, p. 111.

personales. El texto poético es el lugar privilegiado de inscripción de inconsciente y el imaginario 'femenino'⁶⁸⁸.

En esta escena de Nagiko en la tina, como en los cuerpos que salen de las esferas de Bourgeois, la escritura le imprime al cuerpo pesado, presa de la catástrofe, un gesto sublime de ascenso, muy semejante al que está presente en la mujer de *Persecución infinita*, que se eleva contra la prisión que la encerraba. Ahora se ve el cuerpo de Nagiko, de espaldas, desde la cintura: si la tina era una prisión ella está consiguiendo salir. La escritura la hace salir, permitiéndole alcanzar el exterior. El vapor adquiere el simbolismo de la carne: escribir sobre el espejo, abriendo el vapor, tendría el valor simbólico de una herida que, como el dedo de *La duda de Tomás*, se adentra en la carne para encontrar cuerpo. Se ha dado un cambio significativo: el espejo, que en la primera imagen de la secuencia estaba a espaldas de Nagiko, ahora está frente a ella. El cuerpo reflejado, que antes carecía de rostro –pues estaba de espaldas al espejo–, ahora –de frente– encuentra uno; el cuerpo de carne, de espaldas a la cámara, fuera del espejo, carece de rostro. Sólo el giro hacia la palabra (hacia el espejo) será capaz de brindarle rostro a Nagiko, quien lo busca en la escritura.

⁶⁸⁸ "Writing is an act of liberation from social censorship and personal inhibitions. The poetic text is the privileged place of inscription of the 'feminine' Imaginary and unconscious". Cornell, Sarah. "Hélène Cixous" en: Wilcox, Helen. *The body and the text... op. cit.*, p. 35.



Fig. 104. Giorgio Vasari. *El origen de la pintura*, 1573, Fresco, Casa Vasari, Florencia.

“Pensar el mundo significa hacerlo inteligible mediante una actividad simbólica cuyo campo de acción reside en el uso apropiado de la lengua: el mundo se descubre a través del lenguaje que lo nombra. El pensamiento está hecho de palabras que dan cuenta de las incesantes acontecimiento que jalonan el decurso de la existencia”⁶⁸⁹. El mundo que es el cuerpo, el mundo femenino de Nagiko, es descubierto mediante el ejercicio de la palabra, de su escritura. La escritura del cuerpo, del deseo por tener cuerpo –pues la existencia pasa por la escritura en el cuerpo– es una escritura invisible. Agua

⁶⁸⁹ Le Breton, David. *El silencio...* op. cit., p. 4.

sobre agua, pues mano y dedo emergen escurriendo agua y el espejo detenta el simbolismo de la superficie de un estanque. “En la superficie plana, fría e inaprensible del espejo, en su doblez y alteridad, en su vacuidad, se produce una metáfora que interpela al conocimiento y la identidad: el desdoblamiento entre el sujeto y el objeto, el consciente y el inconsciente, el yo y el (lo) otro, lo real y el fantasma. En la textura del espejo se pulsa toda la imposibilidad, la lucha y agonía de ser ‘verdad’ del pensamiento y del sujeto moderno: esa mismidad siempre inalcanzable, esa ausencia de la presencia, esa cercanía de lo desconocido que somos, es y nos habita”⁶⁹⁰. Sobre el vapor, que es agua en estado gaseoso, una escritura que en vez de tinta utiliza agua. “El agua es el más móvil de los elementos visibles, motor de metamorfosis y metamórfica ella misma”⁶⁹¹. Se trata, entonces, de una escritura metamórfica que, aunque invisible, producirá un resultado visible: el cuerpo de carne y hueso. Pero todavía hay algo que, entre el cuerpo real y el especular, se interpone, como en el mito de Narciso, “Un poco de agua es lo que entre nosotros se interpone”⁶⁹². Como se ha apuntado más arriba, dice Stoichita que en las investigaciones de Vasari en torno al origen de la pintura se mezclan los mitos de Plinio y Narciso. De modo semejante al hombre de *El origen de la pintura* (Fig. 104) -fresco pintado por Vasari en la Casa Vasari, Florencia, en 1573-, en Nagiko podemos identificar un intento de auto-escritura/pintura, contra una superficie que detenta el simbolismo del agua, el espejo. El espejo se interpone entre Nagiko y su deseo, entre el cuerpo y su escritura. Pero sólo el espejo ha hecho posible la escritura. La escritura primigenia, enmarcada en el rito de inmersión simboliza el renacimiento y el nacimiento. Renacimiento de la mujer, de su cuerpo, y nacimiento de su escritura. Las primeras palabras, dobles puesto que van apareciendo escritas en dos idiomas –lo que significaría que el deseo es múltiple, son: “Trátame como la página de un libro”. Tal enunciado podría ser tomado como una queja ante una triple frustración: la primera relacionada con

⁶⁹⁰ Solans, Piedad (et altri). *Arte, cuerpo, tecnología... op. cit.*, p. 138.

⁶⁹¹ “Water is the most mobile of the visible elements, engine of metamorphosis and metamorphic itself”. Thorkildsen, Ásmund. *Robert Gøber. Roskynninger. Displacements*: Oslo, Astrup Fearnely Museet for Moderne Kuns, 2003, p. 89.

⁶⁹² Stoichita, Victor I., *op. cit.*, p. 38.

la escritura del padre, la segunda en contra del esposo y la última contra el amante traductor. Si el padre la ha escrito siendo niña en cada cumpleaños, ¿qué tendría ella qué reclamarle? Pues el hecho de que la escritura, aunque evoque la escritura original del dios, ha sido insuficiente, pues no ha bastado para brindarle una existencia total. El hecho de que se repita cada año no es más que una muestra de su insuficiencia. Contra el marido la frustración es por el hecho de que él no ha sabido ni escribir ni leer en ella lo que ella es; es decir, que ha sido incapaz de traer su cuerpo a la existencia. El trato que el marido tenía para con los libros había traído como consecuencia una destrucción que, simbólicamente, fue la catástrofe de Nagiko. Por fin, con el amante traductor, la queja, que resulta obvia en la secuencia del restaurante antes de la de la tina, es porque la práctica escritural occidental no alcanza a comprender la profunda crisis existencial que la aqueja.



Fig. 105. Peter Greenaway. *El libro de cabecera* (1996). Escena: Tina 5.

En esta imagen (Fig. 105), aunque la dirección es la misma, la toma ha cambiado de sentido; si antes era contra el espejo, ahora es a partir de éste. Por decirlo en otras palabras, la imagen especular ha cobrado vida. El signo de ello es la mirada. El símil, la imagen, ha abierto los ojos. O más bien, se ha destruido la distancia entre cuerpo y símil. El cuerpo de Nagiko, que había ansiado recibir la palabra desde la otra orilla, desde el otro, la recibe ahora

desde ella misma. Se instaura un juego de transferencias desde fuera hacia dentro del espejo y viceversa. “En sentido estricto, el reflejo especular no es una imagen ordinaria, es una efigie ambigua, que está en relación a la vez causal, es decir física, y analógica, es decir representativa, con su objeto”⁶⁹³. Dice Umberto Eco que el espejo es una prótesis, pues extiende el radio de acción del ojo. El espejo le permite a Nagiko percibir el cuerpo que estaba desaparecido. “Una prótesis, en sentido propio, es un aparato que sustituye a un órgano que falta (miembro artificial, dentadura postiza), pero, en sentido lato, es todo aparato que extienda el radio de acción de un órgano (...) Una prótesis extiende la acción del órgano mismo, pero puede tener funciones magnificantes (como la lente) o reductoras (las pinzas permiten extender el radio de prensilidad de los dedos, pero eliminan sensaciones térmicas y táctiles). En este sentido, el espejo es una prótesis absolutamente neutra y permite captar el estímulo visual allí donde el ojo no podría alcanzar (frente al cuerpo propio, detrás de un ángulo, en una cavidad) con la misma fuerza y evidencia”⁶⁹⁴. El nuevo cuerpo aparece como resultado de una escritura hecha contra el espejo. El choque y la liberación se han efectuado. Semejante a la que hacía el padre en su nuca, la escritura contra el espejo tendría el simbolismo de la incisión. Si en la escritura de la nuca el color rojo representaba un corte, por el simbolismo de la sangre, en la escritura contra el espejo está presente también la idea de corte, pues el vapor es atravesado para llegar a la superficie reflectante.

Esta escritura no sólo corta el vapor; corta también el espejo, es decir, la relación de subordinación que existe entre el cuerpo y su reflejo especular. El corte en la superficie especular significaría que Nagiko se ha liberado de la imagen a la cual su cuerpo servía dócilmente. Al entrar en el espejo, mediante la escritura, ella sería partícipe de la construcción de su propio reflejo. Tal

⁶⁹³ « *Stricto sensu*, le reflet spéculaire n'est pas une image ordinaire, c'est une effigie ambiguë, qui est en relation à la fois causale, c'est-à-dire physique, et analogique, c'est-à-dire représentative, avec son objet ». Thévoz, Michel. *Le miroir infidèle* : Paris, Les Éditions de Minuit, 1996, p. 25.

⁶⁹⁴ Eco, Umberto. *De los espejos*: Barcelona, Lumen, 1988, p. 18.

escritura responde al deseo de trascendencia del estadio del espejo. El rompimiento del espejo, refiere Derrida⁶⁹⁵, no sólo es el hecho más difícil, sino en el más necesario.

Cuenta Jurgis Baltrušaitis, en *El espejo*⁶⁹⁶, que el siglo XVII vio la proliferación de juegos especulares llamados teatros catrópticos. Era el mismo tiempo en que la autopsia, consistente en abrir el cuerpo de un cadáver que en vida había sido un criminal –y que moría a manos de un verdugo-, llenaba teatros. Se trata de dos espectáculos de simbolismo inverso. La autopsia, como se ha anotado en la primera parte de este capítulo, sería una metáfora de la individualización: el corte que se efectúa en el cuerpo es una metáfora del corte que rompe el tejido social, provocando la separación del individuo. El espejo, por su parte, permite la reintegración del otro, esa parte arrancada, como la que es producida por la mutilación. Si la individualización reduce al sujeto o actor social, al individuo –en oposición a colectivo–, el espejo lo multiplica, reintegrándole su calidad de colectivo, múltiple, poniendo en juego una alteridad enriquecida. El bisturí no sólo rompe el cuerpo, sino el juego de alteridad, radicalizándolo. El bisturí convierte al sujeto en pura mismidad, mientras que el espejo lo convierte en otro. En *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* Borges habla del temor que provocan los espejos en la alta noche. Y es precisamente la media noche cuando Bioy recuerda, recuerda mal como si el recuerdo fuese un reflejo imperfecto, la sentencia aparecida en una enciclopedia fantasmal: “los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres”⁶⁹⁷.

⁶⁹⁵ Derrida, Jacques. *Psyché: Invention de l'autre*: Paris, Galilee, 1987.

⁶⁹⁶ Baltrušaitis, Jurgis. *El espejo*: Madrid, Miraguano-Polifemo, 1978.

⁶⁹⁷ Borges, Jorge Luis. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” en: *Obras Completas*: Barcelona, Emecé, 1996.



Fig. 106. Peter Greenaway. *El libro de cabecera* (1996). Escena: Tina 6.

Por el sentido de la toma, el movimiento de la cámara, podríamos entender que hay una superposición de las dos imágenes de Nagiko (Fig. 106). La que estaba fuera y la que está dentro del espejo se encuentran; de esta unión, de esta negociación fundada en la palabra, surgirá la nueva Nagiko. La aparición simultánea significaría que el espejo que separaba, ya no existe, se ha roto. La escritura ha sido provocadora de la unión. De modo simultáneo a la destrucción del espejo Nagiko prepara un pincel con tinta real –no de agua. La escritura ya no es una metáfora. Se trata del paso del reino de lo simbólico al reino de lo real. Si el agua resultaba un obstáculo, recordemos la queja de Narciso unos párrafos arriba, éste ha desaparecido. La imposibilidad de escribir, a fin de cuentas, aparece como algo invisible pero real, como el agua.

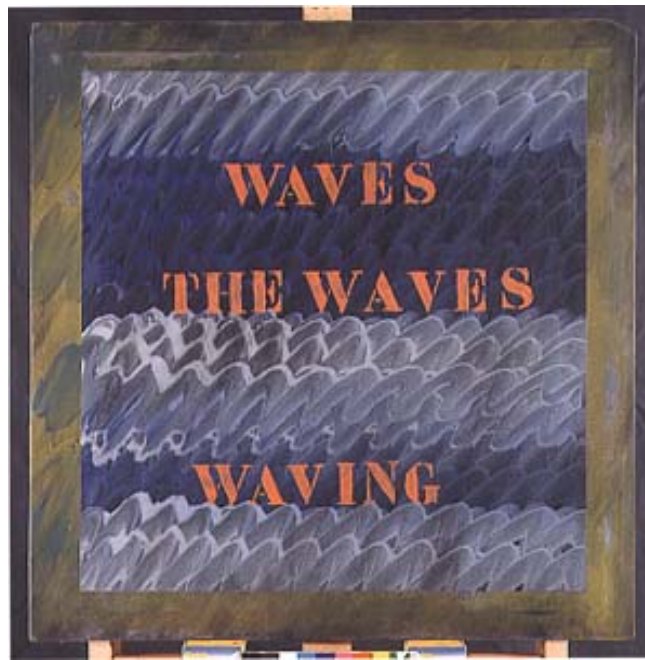


Fig. 107. Peter Greenaway. *Blackboard Paintings 24*. 1999.

Ante el espejo, la búsqueda de la palabra por parte de Nagiko nos lleva a pensar en el niño que está aprendiendo a escribir frente a la pizarra en la clase. La figura del otro, del que sí escribe, el profesor (en el caso de Nagiko, Dios o el padre/calígrafo) sobrevuela la timidez del pupilo. En el gesto de la mano incapaz (pues nunca ha escrito), que emerge y se eleva hacia arriba, al encuentro de la superficie cubierta de vapor, estaría presente la indecisión, el temor y la sorpresa. Frente a la figura del profesor la niña se sentiría pequeña, deficiente, incompleta: de cara al profesor el alumno estaría en riesgo de desaparecer, tal como ocurría con Aliette en *El fantasma de la libertad*. Sin embargo, frente a la imponente figura del otro, frente a un poder que parece desmesurado, con su promesa de escritura, la pizarra (en el caso de Nagiko, el espejo) alienta la mano del infante –que carece de la palabra. Dice Greenaway⁶⁹⁸ que su primer deseo verdadero de ser pintor se remonta al año de 1952, cuando tenía 10 años. Su profesor daba una lección de perspectiva, dibujando líneas rectas que convergían y divergían en la pizarra. A esa edad aquella superficie le pareció algo misterioso, porque sentía que el mundo

⁶⁹⁸ Greenaway, Peter (1999): “Blackboard paintings”. En: <http://www.fortlaan17.com/greenaway/site/credits/index.html> (23 de junio de 2009).

desaparecía aparentemente en un punto. Es por ello que con la exposición de *Pinturas en pizarra* (*Blackboard paintings*, 1999), formada por 55 pinturas, busca recuperar algo de aquella primera excitación provocada a los 10 años. En *Pintura en pizarra 24*, 1999, (Fig. 107), tenemos la mezcla de la imagen y la palabra a que se refiere Greenaway cuando ensalza la pizarra como medio de comunicación. El texto pone Olas / Las olas / Oleando (Waves / The waves / Waving). El cuadro está dividido, verticalmente, en cinco secciones. En la primera tenemos, como si fuera producto de la mano de un niño, el dibujo de unas olas. En la siguiente sección, hacia abajo, aparece el texto “Olas” y “Las olas”. Aquí cambia el orden de la relación texto-imagen establecido al inicio, pues tenemos primero el texto y en seguida la imagen referente a las olas. Por último, en las dos {ultimas secciones prevalece el orden texto-imagen establecido en las dos secciones anteriores. Como ocurre con Nagiko frente al espejo en la tina, aquí está presente la relación entre la palabra, el agua y el cuerpo. En la serie *Pinturas en pizarra* hay un texto que acompaña a cada una de los cuadros. En el caso de la *Pintura en pizarra 24* el texto es: “A drowning man could simply be a man waving to us as we sit on the beach”⁶⁹⁹, que en español podría significar lo siguiente, “Un ahogado podría simplemente ser un hombre saludándonos mientras estamos sentados en la playa”. La estancia de Nagiko en la tina bien podría entenderse como un caso de ahogamiento. Producto del naufragio de la nave de la escritura, ella habría sido lanzada al oleaje feroz. La palabra es lo único que podría salvarle la vida, aunque a cualquier espectador podría parecerle, simplemente, una chica que le saluda agitando los brazos.

Obedeciendo al principio de especularidad, la escritura real contra el espejo, no metafórica, ocurre en dos dimensiones. Con ideogramas orientales ella escribe contra el reflejo. Fuera del encuadre, en la parte inferior, aparece una traducción, en inglés, de las palabras que escribe allí. La escritura es la constancia de un deseo relacionado con su cuerpo: “Trátame como la página de un libro”. Escribe en inglés. Tal vez Greenaway ha querido resaltar, con esta

⁶⁹⁹ Greenaway, Peter. *Ibid.*

acción, la superación de la figura del traductor Jerome, cuyo encuentro la sumió en el fondo de la tina. Si contra el espejo escribe en inglés, la escritura que más adelante hará en sus muslos es de ideogramas orientales.



Fig. 108. Teresa Murak, *Seed*, 1989.

En *Seed* (1989) (Fig. 108), Teresa Murak se sumerge en una bañera llena de semillas húmedas, buscando que el calor de su cuerpo estimule la germinación. La artista “externaliza y expande las funciones internas de su cuerpo, que a través de un sencillo ritual se convierte en una metáfora del crecimiento espiritual”⁷⁰⁰. De forma en cierto sentido opuesta, entenderíamos que la energía espiritual de Nagiko, presente en las palabras, estimula la germinación del cuerpo. El calor de la palabra, invisible pero latente, va a hacer posible que la realidad corporal, reprimida, consiga manifestarse, brotar. El movimiento espiritual de Nagiko, manifiesto en el deseo sembrado por el padre calígrafo, se intensifica en la tina. El resultado, entendido como cultivo, es el cuerpo que consigue florecer con la escritura.

Arbol genealógico (Family Tree, 2000) (Fig. 109) de Zhang Huan consta de nueve imágenes de la cara del artista. Tres expertos en caligrafía van

⁷⁰⁰ Jones, Amelia. *El cuerpo del artista... op. cit.*, p. 131.

escribiendo, de la mañana hasta el anochecer, lo que él les dicta: nombres de familiares, recuerdos de historias personales y pensamientos varios. “En mi serie de autorretratos, encontré un mundo que Rembrandt olvidó. Trato de ampliar ese momento. Le pedí a tres expertos en caligrafía que escribiesen textos en mi rostro, desde primera hora de la mañana hasta la noche. Les indiqué lo que debían escribir y les recordé que debían mantener una actitud seria al escribir los textos, aún cuando mi rostro se hubiese vuelto oscuro. Mi rostro fue cambiando como la luz del día, se fue oscureciendo poco a poco. No me puedo reconocer. Mi identidad ha desaparecido”⁷⁰¹. En esta obra es destacable la analogía entre la palabra y el tiempo, pues si el avance de las horas conduce de la claridad a la oscuridad, otro tanto ocurre con las palabras, que van oscureciendo, paulatinamente, el rostro de Zhang. Por efecto del trabajo caligráfico, cuando se reduce el espacio libre, la escritura reciente sobre la anterior va convirtiendo el rostro en un palimpsesto. Lo que tenía sentido a primeras horas del día, debido a la suficiencia de espacio, con su disminución lo va perdiendo. La escritura, como ocurría con Nagiko en la primera parte del filme, no es realizada por el mismo Zhang, ya que ha delegado el trabajo en expertos. Dice Zhang que “el adquirir más cultura nos va suavizando lentamente y nos oscurece el rostro”⁷⁰². Algo semejante ocurre con el tatuaje⁷⁰³. Aunque lento, el avance de la escritura cultural e institucional, es progresivo. Zhang se queja de la desaparición de la personalidad ante la saturación de la escritura del otro. En el caso de Nagiko nos encontramos con una escritura individual que se opone al trabajo que sobre el cuerpo del individuo lleva a efecto la escritura cultural e institucional. Como consecuencia de la escritura en el rostro de Zhang, su cara ha sido encubierta, desaparecida. Sólo los ojos, que paradójicamente simbolizan la capacidad de leer, no han

⁷⁰¹ Zhang Huan. *Jun Jun Hu*. Madrid, Fundación Telefónica, 2007, p. 33.

⁷⁰² Zhang Huan. *Ibidem*.

⁷⁰³ El tatuaje, un tipo de escritura corporal semejante al que está presente en *Árbol genealógico*, no será abordado en mi investigación, en primer lugar por tratarse de un tipo de escritura efectuado por otro y, en segundo lugar, porque se trata de una escritura definitiva. Me interesa, sobre todo, la escritura dinámica que permite la re-conformación corporal. Philippe Vergne ha dicho que la escritura corporal, como arte, es una “realidad efímera (...) se inscribe en el universo estético de desmaterialización de la obra de arte propio de los años sesenta”. Vergne, Philippe (et al.). *L’art au corps... op. cit.*, p. 18.

sido afectados; hasta la nariz y la boca parecen impedidas para la realización de las funciones que les son propias –respirar, comer, hablar. La escritura del otro convierte al cuerpo en pura mirada. Mientras que la escritura de Nagiko, una escritura propia, le devuelve su cuerpo borrado y perdido.



Fig. 109. Zhang Huan. *Arbol genealógico*, 2000.

“A lo largo de la historia, en las interrelaciones simbólicas entre cuerpo y espejo, si atendemos al *género* del cuerpo ante el espejo, la predominante en la mayoría de los discursos culturales ha sido, sin duda, la establecida entre mujer/espejo: el espejo es representado pictóricamente como símbolo de la autosuficiencia femenina”⁷⁰⁴. Nagiko escribe en el espejo. Pero no se trata de una escritura invisible, como la anterior, sino de una escritura visible. Ella se ha convertido en calígrafa. Si es “del lado del cuerpo que se siente la falta, la

⁷⁰⁴ Pera, Cristóbal. *Pensar desde el cuerpo... op. cit.*, p. 72.

ausencia, y de lado de la escritura que se sitúa la plenitud de la presencia”⁷⁰⁵, entonces la práctica de la escritura, que aquí integra lo separado, establecerá un sistema circulatorio de “la presencia” entre la palabra y el cuerpo. Una vez que el cuerpo ha surgido, manifiesta sus deseos. El primero es relativo a la escritura (Fig. 110): “Trátame como la página de un libro”⁷⁰⁶. Esta petición, escrita no ya con el dedo sino con un pincel, no estando presente alguien más que ella misma (ella es dos porque está frente al espejo), la convierte en emisora y receptora del mensaje. Ni el esposo ni el amante fueron capaces de tratarla como la página de un libro, es decir, de darle vida mediante la escritura. Como un libro sagrado. Quien sí pudo hacerlo fue su padre, que con su firma era capaz de traerla a la vida, simbólicamente, cada año. Jerome, el amante, a pesar de firmarla en el brazo (en la secuencia del Café Typo) no consigue satisfacer el deseo femenino. La auto-escritura en los muslos, que seguirá al encuentro con el espejo, como en el caso de Bourgeois y Sade⁷⁰⁷, podría entenderse como la destrucción de la doble figura falocéntrica padre/amante, a través de la apropiación de la cualidad que lo define. Por ello es tan importante el cambio del rol pasivo en Nagiko, como soporte de escritura, al activo, como escritora.

⁷⁰⁵ « En effet, c'est du côté du corps qu'est ressenti le manque, l'absence, et du côté de l'écriture que se situe le plein de la présence ». Deneys-Tunney, Anne. *Écritures du corps... op. cit.*, p. 266.

⁷⁰⁶ En *El libro de cabecera*.

⁷⁰⁷ Esto ha sido explicado en el apartado “Persecución infinita”, en la segunda parte del Capítulo 2. Sade, Marqués de. *Filosofía del Tocador... op. cit.*



Fig. 110. Peter Greenaway. *El libro de cabecera* (1996). Escena: Tina 7.

La escritura contra el espejo, que podría ser pensada como una escritura contra el cuerpo, facilitaría la unión de lo separado, el anverso y el reverso –lo mostrado y lo oculto; lo conocido y lo siniestro. Ya en la secuencia anterior, en el *Café Typo*, Nagiko le pide a Jerome que escriba en su espalda (en tres idiomas –francés, japonés e inglés-): “Nos encontramos por primera vez en el *Café Typo*”. Recostándose contra una almohada (Fig. 111) utiliza el cuerpo como un sello que, estampando en la funda de la almohada las palabras escritas, le permite verlas. De este modo, es capaz de integrar aquello que en la secuencia de la nuca le era desconocido: las palabras en la parte posterior de su cuerpo, lo que le permite superar la bidimensionalidad que la definía. A través del diálogo especular se da cuenta del doble. Si el *Urinario* y la *Tina* lo produjeron, separándolo, provocando la ausencia y el dolor de la pérdida, el espejo lo constata; mostrándolo, lo brinda para la circunstancia del encuentro.

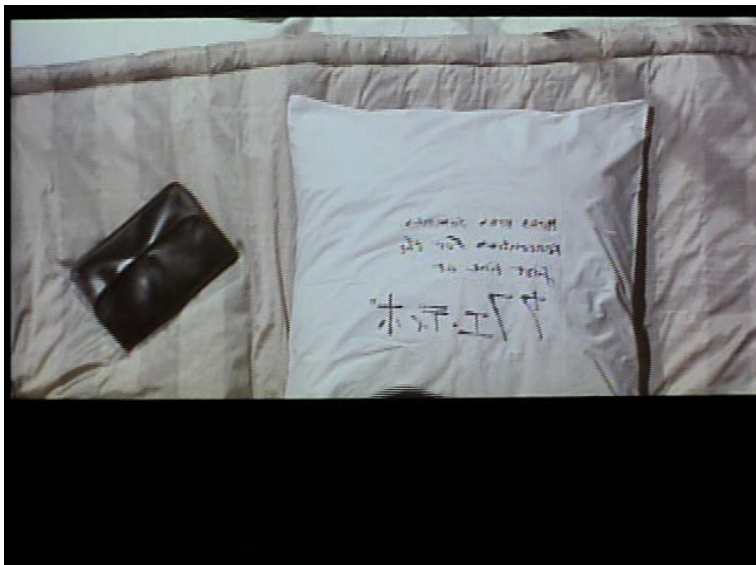


Fig. 111. Peter Greenaway. *El libro de cabecera* (1996). Escena: Almohada-Espalda.

Se trata de una escritura o traducción simultánea, de ideogramas orientales y palabras occidentales. Sincrónicamente, al surgimiento de esta escritura que ocurre en el cuadro, fuera de éste va apareciendo su traducción en inglés. Aunque en el espejo sólo resulta posible ver un rostro de Nagiko, el especular, podemos ver dos manos: una frente al espejo y la otra en él. La existencia de dos manos y dos textos refuerzan la idea de desdoblamiento en Nagiko. Esta bidimensionalidad aparece como paso previo a la escritura corporal. El deseo, como escritura, surge de la unión de ambas manos, la real y la especular. Contra el espejo, Nagiko empieza a escribir con el dedo. Sin embargo, en la Fig. 110, donde aparecen unidas la mano especular y la real, ella escribe con tinta y pincel. Lo anterior indica el paso de la escritura simbólica a la real. Las palabras contra el espejo están escritas con tinta, a diferencia de las que empieza a escribir en la Fig. 16, donde sólo abre el vapor. La presencia simultánea en el cuadro, de signos de escritura occidentales y orientales, unos dentro y otros fuera del espejo, hablaría de un reflejo especular que correspondería, simbólicamente, al desdoblamiento de las dos mujeres, la real y la especular. Greenaway encuentra ciertas similitudes geográficas, por la cercanía al continente, entre su isla, Inglaterra y aquella donde se cuenta la

historia, Japón⁷⁰⁸. Esta similitud, tal vez, fue la que lo llevaría a contar ciertas escenas con lenguajes cinematográficos y lingüísticos diferentes.

En el marco de las relaciones texto e imagen, tema abordado en la Introducción de esta Tesis en el apartado “5. La palabra y el cuerpo en el marco de las relaciones texto e imagen”, se ha dicho que existen tres tipos principales de relación. En los dos primeros la aparición de la imagen y el texto es consecutiva: se trata de la ilustración, en la que el texto aparece en primer lugar y después la imagen; y la descripción, en la que el texto aparece después de la imagen y constituye una interpretación de ésta. El tercer tipo corresponde al caligrama. Como quedó anotado en ese apartado, la relación entre palabra y cuerpo, como aparece en las obras analizadas en esta investigación, presenta algunos problemas por tratarse, esencialmente, de un cuerpo desaparecido que, trabajando sobre sí mismo, se hace aparecer como palabra. En el caso de la escritura contra el espejo de Nagiko, como se ha dicho más arriba, habría una bidimensionalidad de la palabra. El texto, que aparece en ideograma oriental y en lengua inglesa, es simultáneo a la aparición del cuerpo. La doble textualidad, relacionada con el cuerpo desde el principio de esta investigación, parecería querer indicar en el *Libro de cabecera* un excedente de realidad corporal que corresponde al deseo de exhibir aquello que ha sido reprimido. La necesidad de aparición del cuerpo se corresponde con la de aparición de la palabra.

En *Deiscrizone* (1972) (Fig. 112) de Claudio Parmiggiani nos encontramos con el cuerpo de un hombre sentado en postura de escriba egipcio: piernas cruzadas una sobre la otra en una media flor de loto. El cuerpo visible del hombre, a excepción de la espalda, se encuentra cubierto por palabras hasta en las partes más insólitas: las orejas, los ojos, la nariz, los labios, los dedos de las manos y los pies. Sólo en el sexo del hombre, que está encubierto por una

⁷⁰⁸ García, Tsao Leonardo (1996): “Entrevista con Peter Greenaway. El cuerpo es un libro”. En <http://www.jornada.unam.mx/1996/06/23/sem-greenaway.html> (20 de marzo de 2009). En una entrevista con Leonardo García Tsao, aparecida en el periódico mexicano *La Jornada* el 23 de junio de 1996, Greenaway declara en relación al filme *El libro de cabecera*: “Yo soy extranjero, soy inglés. Hay similitudes entre las dos islas, la británica y japonesa, sobre todo en relación con su cercanía a un continente, Europa y Asia, respectivamente”.

cartulina o pergamino, ignoramos si hay palabras. Aunque está en postura de escriba, no hay un solo instrumento de escritura que diera cuenta de su trabajo; más bien parece, por el gesto de concentración, un lector abocado a la lectura de lo que hay en el cartel sobre sus piernas. Para nosotros, espectadores, resulta imposible saber si hay alguna palabra escrita en ese cartel, que parece estar en blanco. En el marco de lo planteado hasta aquí, de acuerdo a la relación cuerpo-palabra, esta obra podría interpretarse en el sentido de que, al leer el cartel, el hombre lee, en realidad, su propio cuerpo. Como en el caso de Brus y Nagiko le ha correspondido al propio cuerpo la labor de escribirse, de modo que sólo a través de un trabajo que le corresponde a él, la escritura, su cuerpo se habría convertido en un objeto significativo. De otra forma, sin la acción llevada a cabo por sus manos sobre ellas mismas y sobre el resto del cuerpo, no pasaría de ser una superficie en blanco, carente de sentido y significado.

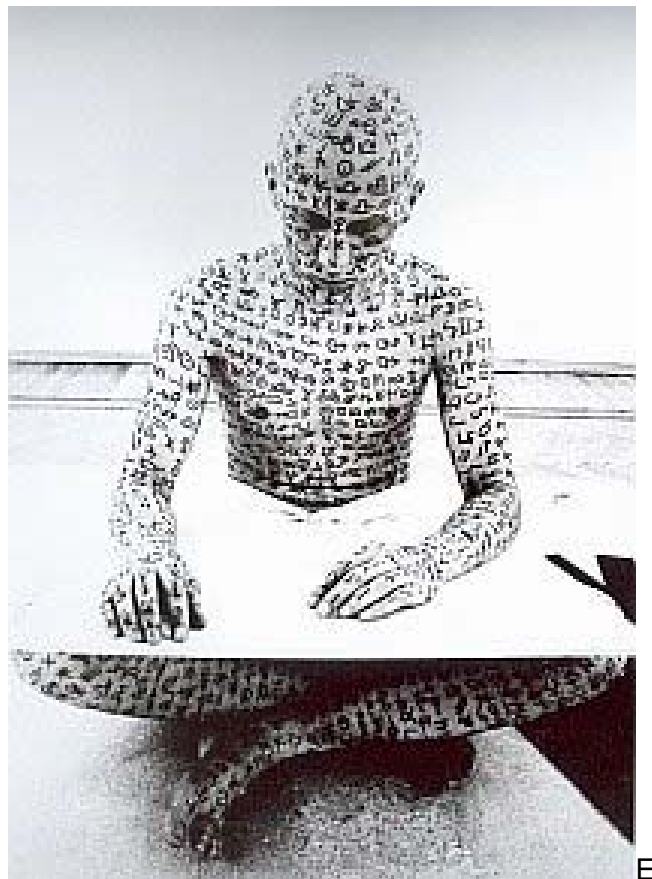


Fig. 112. Claudio Parmiggiani. *Deiscrizione*, 1972.

“Es por la palabra (o por las palabras) que los seres humanos se instalan en el mundo, un mundo que siempre es *su* mundo”⁷⁰⁹. Las palabras escritas sobre los muslos apuntan hacia el sexo. Apuntan hacia el sexo o surgen de él (Fig. 113). Palabras relacionadas con la herida, como en las obras de Brus analizadas en la parte anterior. Escritura del deseo, que tiende hacia el origen y es origen. Después la imagen es del agua llevándose la tinta en el desagüe de la tina. La presencia, como palabra, se ha ido por el desagüe, dando cuenta de la desaparición presente en la *Tina* de Beuys. Esta pérdida corporal, entendida como un rasgo central en el *Urinario* de Duchamp y la *Tina* de Beuys, en el caso de Nagiko es controlada por ella misma a partir del encuentro con la palabra. La mujer hecha de palabras se ha ido, dando paso a la mujer de carne y hueso, a la mujer real. La mujer de palabras se ha ido, pero surgirá cuando lo desee, a través de la escritura.



Fig. 113. Peter Greenaway. *El libro de cabecera* (1996). Escena: Tina 8.

Por primera vez en lo que va de esta Tesis, en esta imagen aparece la palabra en el cuerpo. No se trata de una palabra simbólica: no es nudo, ni remiendo, ni herida. Es una palabra (un ideograma) escrita con tinta negra con

⁷⁰⁹ Mèlich, Joan-Carles. *Filosofía de la finitud... op. cit.* p. 41.

un pincel por la propia mano de Nagiko. Después de la escritura contra el espejo, que simbólicamente consistía en la destrucción del vapor para provocar la aparición del cuerpo, ahora aparece el cuerpo como lo escrito por ella misma. La acción de auto-escritura pone en escena y en función el cuerpo perdido. En la secuencia de la escritura sobre la nuca Nagiko aparecía como superficie de escritura; en esta escena se ha sumado su facultad de calígrafa. Ha pasado de ser papel a ser mano. La relación simbólica entre sexo y palabra, que tiene gran relación con *Interior Scroll* de Carolee Schneemann (obra analizada en la segunda parte del capítulo siguiente), nos brinda la idea de la escritura como nacimiento, como el acto de dar a luz: se da a luz al cuerpo/palabra. Como se ha dicho más arriba en el análisis de la escritura contra el espejo, en el caso de la escritura corporal la relación texto e imagen es problemática. No se ajusta al modelo de ilustración ni al de descripción, pues estaría ausente el acto consecutivo. Se trataría, más bien, de la aparición simultánea de la palabra y el cuerpo, al punto que podría hablarse de la metáfora palabra/cuerpo y de la existencia como de un acto de escritura.

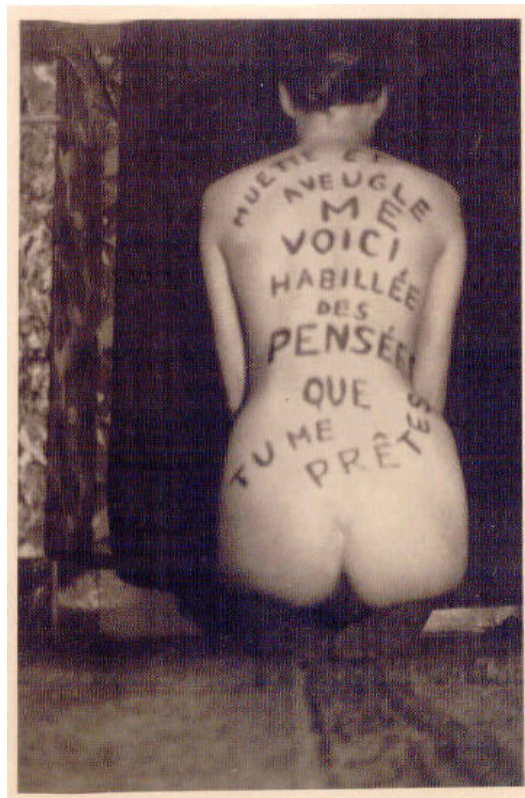


Fig. 114. Marcel Mariën. *Muda y ciega (Muette et aveugle)*, 1940-1945

En *Muda y ciega* (1940-45) (Fig. 114) de Marcel Marien, el cuerpo femenino es convertido en superficie de escritura. Las palabras « *muette et aveugle, me voici habillée des pensées que tu me prêtes* » (“Sorda y muda ya estoy vestida con los pensamientos que tú me prestas”) se hallan escritas en la espalda de la mujer que no ha podido utilizar sus manos para hacerlo, porque le resultaría imposible. Carencia de manos femeninas en el cuerpo que se vuelve palabra. El cabello, por el corte o el peinado, deja libre la nuca como ocurre en el caso de la escritura del padre en Nagiko, desde donde la desnudez se extiende hacia abajo, hasta las caderas. La escritura del otro reduce el cuerpo femenino al mismo tiempo que lo viste, brindándole una visibilidad que no es elegida sino impuesta. En *Escritura trasera (Rygskriver)* (1985) (Fig. 115), contrariamente a la mujer de *Muda y ciega*, Kirsten Justesen consigue escribir en su espalda. La palabra, que empieza con una R, se refiere en realidad a la acción que está realizando. Rygskriver significa escritura trase. Lo que parecía una imposibilidad en *Muda y ciega*, en esta obra se convierte en una realidad. La palabra, performativa y creadora de realidad, consigue poner en escena y en relación, mediante una acción propia y no ajena, la parte no visible del cuerpo, el frente, y la superficie de escritura, la espalda⁷¹⁰. De una obra a otra hay un juego de desplazamientos. El rol pasivo de la mujer da paso al activo, que resulta posible mediante la utilización de sus propias manos que contribuyen al ejercicio de auto-escritura, lo que permite el cambio de cosa escrita a escritora, por último, está el tema del movimiento corporal, permitido por la acción escritural. Este juego de desplazamientos está presente en la búsqueda que Nagiko hace de su cuerpo y la palabra en tres secuencias. En la secuencia de la nuca ella no pasa de ser mera superficie de escritura donde el padre manifiesta su poder otorgándole vida; en la secuencia de la escritura en la almohada, donde con ayuda de su amante y una almohada consigue ver la escritura del otro en su espalda, recuperando e incorporando la parte del cuerpo negada (debido a la escritura del padre que representaba una

⁷¹⁰ Looz, Eva. *Lo visible es un metal inestable*: Madrid, Árdora, 2007, pp. 33 y 34.

apropiación del cuerpo de la hija), donde se alojaba la escritura sin que ella pudiera percibirla. Por último, en la secuencia de la tina y el espejo, donde ella consigue, por fin, mirar su cuerpo mediante el ejercicio de la autoescritura.



Fig. 115. Kirsten Justesen. *Rygskriver* (*Escritura trasera*) 1985.

En *Piel* Philippe di Folco pone énfasis en la escritura que, en el filme *El Imperio de los Sentidos*, Sada Abe (Eiko Matsuda) hace en el cuerpo de Kichizo Ishida (Tatsuya Fuji): “los dedos de Eiko Matsuda trazan ideogramas con la sangre de Tatsuya Fuji que acaba de emascularse”⁷¹¹. Esta escritura de naturaleza femenina mantiene una estrecha relación con la llevada a efecto por Nagiko. Como ésta, Eiko practica un juego de destrucción de la economía escritural falocéntrica. En la imagen (Fig. 114) vemos el cuerpo de los amantes una vez que ella ha cortado el falo con un cuchillo. El cuerpo masculino ha perdido, con el falo, el rol activo, que ahora detenta Eiko. La escritura practicada en el pecho del hombre representa el proceso de transferencia de la facultad escritural a la mujer. Como en la escena de la nuca, comentada al principio de esta segunda parte del capítulo, se trata de palabras escritas con sangre. Si en aquella escena la escritura roja representa la puesta en vida de Nagiko, en *El Imperio de los Sentidos*, por el contrario, simboliza la muerte del hombre.

⁷¹¹ Folco, Philippe di. *Piel... op. cit.*, p. 25.



Fig. 116. Nagisa Oshima. *El Imperio de los Sentidos*. 1976.

Este enlace especular, en que reina la indefinición, entre Nagiko y su reflejo, es semejante al de *Banda de unión* (Fig. 117) de Escher, donde se presentan dos cabezas conformadas por una misma banda: rasgos como la barba, el bigote y el corte de cabello indican que se trata de dos hombres distintos –uno joven (el de la izquierda) y otro mayor (el de la derecha)-. La banda está intercalada de tal forma que a la altura donde hay un hueco en una cabeza, en la otra es posible apreciar un aro de la banda que la conforma. Como si se tratase de seres complementarios, uno debe su existencia al otro. Al no estar cortada en ningún sitio, la banda se cierra en sí misma yendo y viniendo de una cabeza a la otra. Entre ambas cabezas puede identificarse un total de tres uniones constituidas por la misma banda. Una en el extremo superior –a la altura de la coronilla-; otra en el extremo inferior –a mitad del cuello-; por último, una a la altura de la frente, que simbolizaría la transmisión psíquica entre los dos hombres. La banda, que no se interrumpe entre una y otra cabeza, forma una *banda de moebio* por el entrecruce a la altura de la frente, que evidencia la

interiorización de uno en el otro, rompiendo con la idea de individualidad. La simetría entre este punto de inflexión y el otro, formado por el cruce de las miradas, prefigura una compleja banda de moebio formada por dos entrecruces: tanto lo pensado como lo mirado se constituyen en contenidos dinámicos intercambiables. En el caso de Nagiko, la conformación de su cuerpo no estaría determinada solamente por el objeto y el reflejo; la escritura pasaría a formar parte de la banda de moebio, de tal suerte que sería imposible establecer una relación de exterioridad entre su cuerpo y sus palabras. Dice Tuney: “Toda palabra, todo escrito tiene que ver con el placer: doble placer, (...) doble júbilo de estos dos cuerpos, en los que el texto, como escritura, no constituye finalmente sino la correa de transmisión”⁷¹².



Fig. 117. M.C. Escher. *Banda de unión*, 1956.

El *Urinario* y la *Tina* han sido caracterizados, en el Capítulo 1, como dispositivos de corte, y por ende, de desbordamiento, pues han conseguido cortar y separar el cuerpo. Por un lado, separación del cuerpo del espacio, del que sólo ha quedado una huella (el objeto); por otro lado, separación de sí mismo, que lo sume en la ausencia. Estos dispositivos cortan el espacio y el

⁷¹² « Toute parole, tout écrit a bien à voir avec le plaisir : double plaisir, (...) double jubilation de ces deux corps, dont le texte, comme écriture, ne constitue peut-être finalement que la courroie de transmission ». Deneys-Tunney, Anne, *op. cit.*, p. 9.

cuerpo volviendo uno y otro dobles: espacio de lo visible y espacio de lo oculto; cuerpo presente en la huella, pero ausente. El espejo, por el contrario, aparece como un dispositivo de contención y reagrupamiento, que le permite a Nagiko traer hacia sí su otra parte, la que a pesar de ser desconocida le es propia.

3.11 La escritura es el cuerpo.

Superficie donde pueden inscribirse signos, el cuerpo es el asentamiento de un decir, pero también espacio desde donde surge una voz: conversación y conversión. “El cuerpo se da totalmente, y de una manera igualmente inmediata, como ser natural y como objeto social, es decir, como lugar de una inscripción de los valores propios en una sociedad, en la carne misma de los seres que la componen”⁷¹³. Como lo hemos visto, la propuesta de Greenaway es en el sentido de una palabra que no sólo se escribe en la superficie del cuerpo, sino que lo atraviesa, poniendo en evidencia un interior negado, como en los bultos de Christo y las esferas de Bourgeois. De tal suerte, tendríamos que pensar en la escritura como una actividad de orden siniestro en un doble sentido, no sólo porque surge de un interior desconocido, sino porque, además, haría su aparición mediante una estrategia especular. El cuerpo es territorio de lo convencional, en tanto territorio del diálogo, pero también es espacio de negación, donde lo colectivo es rechazado en beneficio de lo individual. Es la trinchera desde donde lo individual, afirmándose, se defiende. El cuerpo se manifiesta como el documento de un acuerdo: texto cambiante, siempre en construcción, como da cuenta de ello *Persecución infinita* de Bourgeois.

En *Cuerpo y temblor* F. Barker afirma que “el sujeto burgués sustituye su cuerpo corporal por el cuerpo enrarecido del texto”.⁷¹⁴ En el caso de Nagiko

⁷¹³ « Le corps se donne tout aussi bien, et d'une manière également immédiate, comme être naturel et comme objet social, c'est-à-dire comme lieu d'une inscription des valeurs propres à une société dans la chair même des hommes qui la composent ». Lévine, Éva et Touboul, Patricia. *Le corps*: Paris, Flammarion, 2002, p. 13.

⁷¹⁴ Barker, Francis. *Cuerpo y temblor... op. cit.*, p. 81.

nos encontramos ante un cuerpo que, ante la negación, ha huido hacia el texto, convirtiéndose en palabra. “Como el cuerpo real se encuentra sin cesar desrealizado por la abyección, por la imposibilidad, es la escritura quien debe hacerse cargo de la tarea de la realización de la presencia (...). La escritura se encuentra henchida de la presencia (...)”⁷¹⁵. Habría una transferencia, un juego de desplazamiento hacia la palabra. Así puede entenderse la escena en que el marido practica el tiro al blanco con el diario de Nagiko. Ella es esa escritura, las hojas sobre las que los ideogramas encuentran sitio. La violencia contra el diario representa la violencia ejercida contra Nagiko. Para salir de ese espacio bidimensional del texto, de la retícula foucaultiana que borra el cuerpo haciéndolo desaparecer, se precisa una estrategia que, en sentido inverso, convierta el texto en cuerpo. Si a la carne se le ha convertido en palabra, la búsqueda de Nagiko consistirá en convertir la palabra en carne. Nagiko se mueve, escribe, para ser capaz de “habitar el mundo. Se mueve más allá de la realidad para ganar acceso al universo de las posibilidades, para estar en el mundo, para brindarse a sí misma un cuerpo”⁷¹⁶.

Con respecto a lo dicho arriba, así como al tema del silencio tratado en el Capítulo 1, pienso en dos tipos de silencio: el primero sería aquel de las palabras no escritas por Nagiko, sino por una escritura falocéntrica. Las palabras del otro representarían su silencio, un cuerpo conformado con signos ajenos que no brindan sentido alguno. Así es su existencia antes del viaje, antes de la práctica de la escritura, antes de la escritura contra el espejo. Encerrada en un espacio carente de significado, se encuentra en completo silencio. Antes de toda escritura, de toda huella de irrupción del otro, la página en blanco remite al silencio; el lienzo en blanco, de modo semejante, al vacío, a la ausencia. El viaje podría ser tomado como sinónimo de la escritura, En todo caso la escritura sería un tipo de viaje, por lo que, si el viaje es ruptura de

⁷¹⁵ « Comme le corps réel se trouve sans cesse déréalisé par l'abjection, par l'impossibilité, c'est l'écriture qui va devoir prendre en charge la tâche de la réalisation de la présence (...) L'écriture se trouve gonflée de la présence ». Deneys-Tunney, Anne, *op. cit.*, p. 267.

⁷¹⁶ “Being able to inhabit the world. Moving beyond reality to gain access to the universe of possibilities, to be in the world, to provide oneself with a body”. Alfano, Miglietti Francesca. *Extreme Bodies... op. cit.*, p. 17.

interdicciones, la escritura también lo será. “Si la escritura no existiera, qué terrible depresión sufriríamos”, afirma Nagiko.

Como se ha visto en el Capítulo 1 en relación con el silencio, el otro tipo de silencio sería aquél creado por quien se borra a sí mismo para re-escribirse. En ese sentido puede hablarse de la escritura en *El libro de cabecera* como de un procedimiento de disfraz. Disfrazar es, de acuerdo al Diccionario crítico etimológico, castellano e hispánico⁷¹⁷, “primitivamente ‘despistar, borrar las huellas’ y sólo después ‘desfigurar’ y ‘cubrir con disfraz’”. El trabajo de autoescritura de Nagiko requiere, en primer lugar, del despiste, la borradura de las palabras de otros. Y después, una vez que se han borrado las palabras ajenas, se escriben las nuevas, las propias. La escritura, entonces, aparece como disfraz, como cubrimiento con signos. Liberada del rostro dibujado en la nuca, que es negación del rostro verdadero, Nagiko tiene que vérselas para llenar de signos ese espacio vacío. Tendrá que disfrazarse, hacer jugar otros signos, re-crear el simulacro de acuerdo a sus deseos. Este silencio es concebido por Susan Sontag como una suerte de invocación que proyecta el deseo de una renovación sensorial y cultural: “la defensa del silencio expresa un proyecto mítico de liberación total”.⁷¹⁸ El silencio aparece como una opción que no anula la obra, sino que la conforma, la anima, brindándole un poder distinto. Esta interacción con el silencio convierte el trabajo artístico en un acto de ascetismo, de purificación del objeto y el artista mismo. Sontag encuentra una oposición entre la forma de hacer, basada en el silencio y la otra, que considera tradicional: “En esta acepción, como culminación, el silencio postula un talante de ultimación diametralmente opuesto al talante que rige la forma tradicional y sería en que el artista artificioso emplea el silencio (algo que Valéry y Rilke describieron maravillosamente): como zona de meditación, como preparación para la maduración espiritual, como dura prueba que culmina con la conquista del derecho a hablar”⁷¹⁹. Mediante el silencio el artista rompe la

⁷¹⁷ Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico, castellano e hispánico*. Madrid, Gredos, 1982-2002.

⁷¹⁸ Sontag, Susan. “La estética del silencio”... *op. cit.*, p. 27.

⁷¹⁹ Sontag, Susan, *Ibid.*, p. 17.

relación de mansedumbre que mantenía con el mundo. Esto se conseguiría mediante la borradura, en el cuerpo, de las palabras escritas por los otros para apropiarse del espacio de expresión. El viaje de Nagiko podría ser entendido, también, como una contra-escritura, un proceso de borradura. Si ha de escribirse con sus propias palabras, primero debe borrar las palabras de los otros. La búsqueda de sí será la búsqueda de una escritura que suplante la escritura que reduce y lastima. La decisión de viajar, de abrazar lo desconocido, puede verse como el acto de borrar los signos convencionales que enajenan.

Sólo en la medida que Nagiko se encuentra a sí misma mediante el espejo es capaz de encontrar al otro. La escritura cumple, también, una función especular: le permite verse, encontrarse, dialogar. El paso al otro implica el paso de un sujeto, preso en la escritura, a uno que detenta la acción de la escritura. Ese fino matiz presente en el término *sujeto*, que es la diferencia existente entre la reclusión y la escritura, alude al fino espacio del límite, a su destrucción. Es la entrada al espacio de la escritura. Escribir consistirá en asumir el propio deseo, el movimiento que provoca el encuentro. Hacerse consciente de él es encontrarse en él. Nagiko crece sabiendo que el nombre, la palabra, la escritura, no es independiente del cuerpo; se nutre con la idea de que la escritura es una actividad divina. Por ello vive con el deseo de ser escrita, y justamente por ello deviene creadora de palabras.

En *El libro de cabecera* se trata del paso de un decir (una palabra) sin cuerpo, que es puro deseo reprimido, al cuerpo del decir (de la palabra), que sería la escritura del deseo. Es un proceso que involucra la revelación e invención del cuerpo, a través del paso de un cuerpo desaparecido, al cual le es negado el deseo, al cuerpo que goza de una existencia plena, donde el deseo se hace palabra y carne: escritura.

3.12 La escritura como una práctica del límite.

El lenguaje, dice Bruno Eble, “no pertenece sino a mí”⁷²⁰. Dice que el lenguaje no pertenece sino a quien lo utiliza, es decir, a quien habla o escribe. Es una marca de humildad porque da cuenta de un límite. Si se encuentra, como en el caso de una escritura corporal, en el cuerpo, tal interrelación le brindará a éste (el cuerpo) la cualidad de realidad límite. Allí justamente, en el cuerpo, se construiría el logos y la realidad. El tema del límite, como se ha visto desde el inicio, es central en esta investigación. En el Capítulo 1 veíamos que el *Urinario* y la *Tina* resultan objetos siniestros precisamente por encontrarse en el límite del espacio conocido, familiar. El corte, al que hago alusión en el análisis de esas obras, tendría relación con esta cualidad espacial de los objetos. No sólo están al límite, sino que provocan la desaparición de su contenido, enviándolo a un espacio imposible de mirar. Un espacio que está en la casa y que nos resulta desconocido: la parte doméstica de la cañería.

En el Capítulo 2, con la obra de Christo, hemos visto que se evidencia una realidad que es puro límite. El límite, la lona, aunque encierra, logra manifestar aquello que aparta de la vista. Quita y da: arrebatada y brinda. En el límite, que es el espacio intermedio entre el interior y el exterior, es donde se da la manifestación de lo reprimido. Por eso lo he pensado como el espacio del intercambio o la traducción. En el tejido, que tendría el valor del límite, es donde, tejiéndose, la cuerda escribe simbólicamente un mensaje, y es allí también donde la fuerza escribe el deseo de salir que proviene desde el interior. En este sentido, he pensado en una especie de equilibrio de significado entre los objetos y cuerpos que están dentro (el contenido) y el mensaje que se escribe por fuera, en el tejido. Aunque aparece en la superficie exterior, la escritura proviene del interior. Esta escritura simbólica exterior está conformada por el dispositivo de contención y por el contenido. En esta escritura exterior participa la fuerza interna a tal punto que, sin ella, no habría escritura. Es como si el tejido superficial fuera una traducción, en términos lingüísticos, de una práctica corporal encubierta.

⁷²⁰ Eble, Bruno. *Le miroir sans reflet. Considérations autour de l'œuvre de Bruce Nauman*: Paris, L'Harmattan, 2001, p. 99.

Se ha dicho que la aparición de la palabra, que proviene desde el interior, se entendería como algo amenazante porque implicaría la aparición de un cuerpo reprimido, un cuerpo siniestro. Por ello se ha hablado de dos tipos de palabra, la escrita, que aparece en la superficie del bulto, y la *palabra/cuerpo*, que está encerrada en el bulto.

Con respecto a la obra de Bourgeois, en la esfera azul de *Persecución infinita*, la existencia del cuerpo femenino sólo es posible mediante el cruce del límite que representa la lona. Aunque el grosor del límite sea ínfimo, hemos advertido, su cruce implica un esfuerzo enorme y un dolor profundo, porque al romper el límite el cuerpo se rompe. El cuerpo sería ese límite. En realidad el cuerpo no estaría en otro lado sino allí. Con *Persecución infinita* hemos visto que toda huida es una herida. Desgarrar el límite para cruzar, implica la desgarradura del cuerpo. Quien sale, sale roto, desgarrado, en pedazos. Salir es reconstruirse. El remiendo, lo hemos visto, tiene el simbolismo de la escritura. De tal suerte, la escritura aparece como una actividad que recompone un cuerpo que ha quedado en pedazos. Por ello, el espacio fronterizo, el espacio del cruce, podría ser pensado como el sitio de la escritura. Atravesar y encontrarse (de nuevo unidad, superando los fragmentos provocados por la desgarradura) no sería otra cosa que remendarse el cuerpo, escribirlo. La escritura esencial llevaría implícita una desgarradura, no de carácter conceptual, sino de carácter corporal.

Se ha dicho que, en el cruce de la frontera, que implica la recomposición corporal a través del remiendo/escritura, se produce el significado. Así, la escritura aparece como una práctica no exenta de dolor, aunque buscada. Es doloroso salir porque se sale en pedazos. Hay dolor en el cruce y lo hay también en la recomposición, por el mete saca de la aguja. Pero también hay alivio porque el cuerpo reencuentra la unidad perdida. La escritura la permite al cuerpo re-encontrarse.

Con la desgarradura pasa algo semejante a lo que ocurre con la herida. Se ha hablado del deseo de Brus por lograr la presencia a través de la herida. Así como la mujer de *Persecución infinita* hiere la tela/piel para encontrarse, con el trabajo de Brus nos encontramos ante un proceso de construcción del cuerpo mediante la superación de la piel. La piel sería el tejido que impide el surgimiento del cuerpo perdido. Para encontrar el cuerpo verdadero, oculto, reprimido, debe destruirse un cuerpo que no es el suyo, un cuerpo falso. Brus buscará romper este orden de cuerpos soterrados en los cuerpos falsos. La herida buscaría hacer aparecer el cuerpo verdadero. El paso intermedio, necesario, entre la decisión y la presencia sería la escisión, el corte, la herida. Debemos recordar que el corte y el remiendo tienen el valor simbólico de la escritura en Bourgeois. En la obra de Brus el cuerpo es tomado como una envoltura que reprime. Y la escritura/escisión/sutura se presenta como el único medio para alcanzar el cuerpo verdadero, preso, y reconstruirlo.

Paseo vienés y Locura total Brus nos brindarían dos modelos de herida, es decir, de escritura. En la primera acción nos encontramos con una escritura ornamental que, como en los bultos de Christo, trabaja sólo sobre la superficie. En la segunda nos enfrentamos a una escritura existencial, visceral. La escritura de *Locura total* no sólo pone de manifiesto la realidad fronteriza del cuerpo, sino que traspasa el límite representado por la piel. Es una escritura que, sangrando, va al otro lado de la piel/envoltura en busca del cuerpo verdadero. En *Locura total* Brus no quiere un signo que adorne la piel, sino que la atraviese. La auto-mutilación, presente en esta obra tendría un aspecto no sólo destructivo, sino que, también, auto-constructivo.

Con respecto a Peter Greenaway, en *El libro de cabecera* la existencia del personaje femenino consiste en la exploración de fronteras y límites. Tal exploración, como en las obras analizadas antes, apunta a la recuperación del cuerpo negado. La exploración de los límites corporales sería una exploración de la escritura. Sólo mediante el cruce del límite, representado por el espejo, sería posible la aparición de la palabra/cuerpo. El especular consiste en un proceso de escritura corporal distinto al que estaba sujeta desde la niñez.

Implica el cambio del rol pasivo al activo. La ruptura del espejo consiste también en la superación de una alteridad que la mantenía sin vida y dependiente de la voluntad masculina.

Sólo a partir de la escritura contra el espejo, y mediante la superación del abismo que representa la mano del otro, sería posible el surgimiento del cuerpo femenino. Como la escritura que hacía el padre en su nuca, la escritura contra el espejo, presenta el simbolismo de la incisión. El corte del espejo, que simboliza el corte de la lona, que está presente en los bultos de Cristo, implicaría que Nagiko se ha liberado del sistema especular al cual su cuerpo servía dócilmente. Ella entra en el espejo, mediante la escritura, para ser partícipe de la construcción de su propio.

En el siguiente capítulo, en el análisis de las obras de Jo Spence y Carolee Schneemann, continuaremos con la idea de que la escritura es un fenómeno de frontera íntimamente relacionado con la recuperación del cuerpo y su posterior reconstrucción.

3.13 A modo de conclusión: poética y estética espiral.

El motivo dominante de *El libro de cabecera*, como apunta Ruggieri, y como se ha visto aquí en el análisis del filme, “es la estrecha relación entre cuerpo y escritura”⁷²¹. A diferencia de los anteriores capítulos, en éste aparece por primera vez en sentido real, no metafórico, la relación palabra-cuerpo.

En la auto-escritura, como aparece en la lectura que he hecho de las obras analizadas de Bourgeois, Brus y Greenaway⁷²², el cuerpo participa en el acto de escritura en un doble sentido, como sujeto y como objeto. A diferencia de una escritura en un soporte ajeno (como papel, papiro, etc.), no hay una

⁷²¹ Ruggieri, Francesca da, *op. cit.*, p. 91.

⁷²² *Persecución infinita*, *Paseo vienés*, *Locura total*, *El libro de cabecera*, respectivamente.

relación de exterioridad entre el escritor y lo escrito. No me refiero sólo al significado, sino al aspecto material de los signos (palabras). A partir de inicios del siglo XX “no era sólo el cuerpo del otro el que estaba en cuestión: el propio cuerpo del artista podría ser exhibido o devenir objeto de seducción”⁷²³. Por otro lado, en estas obras la escritura pasa a formar parte del cuerpo, y el cuerpo se convierte en parte de la escritura. Como se ha visto con la mujer de tela azul de *Persecución infinita*, el Brus de *Paseo vienés* y *Locura total*, y la Nagiko de *El libro de cabecera*, no sólo se cumple con ese cometido, sino que el proceso de escritura se convierte en medio a través del cual el cuerpo se reconstruye a sí mismo, hipótesis central de esta investigación.

En este capítulo he identificado dos tipos de escritura corporal, una que inmoviliza y reduce, la cual corresponde a la escritura que los otros hacen (escriben) en uno. Por otro lado aparece una escritura que permitiendo el movimiento, libera; se trataría de la escritura que uno lleva a cabo en su propio cuerpo, la auto-escritura. Para este tipo de escritura propongo el nombre de “escritura espiral”. Frente a una escritura de orden lineal –continua, corriente, desplegada, sucesiva-, la escritura espiral sería fragmentaria, pues implica un desgarramiento o una herida (como se ha visto en las obras analizadas a partir de *Persecución infinita*, de Bourgeois). A la escritura lineal le corresponde un escritor exterior, mental, mientras que a la escritura espiral estaría asociado un escritor interior, íntimo y corporal. La escritura lineal implicaría un texto finito, mientras que a la escritura espiral le correspondería un texto infinito, pues es de carácter cíclico. Esta escritura estaría relacionada con la realización del cuerpo del sujeto, que mientras existe se encuentra en un permanente proceso de reconstrucción.

Bourgeois, como se vio en el capítulo anterior, afirmaba que su cuerpo era su obra. En ese mismo sentido, Francesca Miglietti dice que la obra es el artista. Su narcisismo no es invertido más en un objeto de arte externo, sino en el que está “dentro de su propio cuerpo. La relación entre el individuo y el mundo

⁷²³ Karabelnik, Marianne. *Stripped Bare. The Body Revealed in Contemporary Art*. London/New York, Merrel, 2004, p. 13.

externo es continuamente perturbada”⁷²⁴. La perturbación del exterior se lleva a efecto desde el interior. Este mismo tipo de enrollamiento, de rizo, está presente en *Locura total* y *Paseo vienés* y en la escritura de Nagiko. En *Locura total* las manos y la cara de Brus están vueltas hacia sí mismo, hacia el pecho, que es el espacio donde él ha decidido practicar una escritura de naturaleza distinta. En vez de hacerlo sobre una hoja de papel con un bolígrafo, ha decidido utilizar una navaja de afeitar para escribir sobre su propia piel. El movimiento de las manos y los ojos, que hablarían de escritura y lectura, provoca un enrollamiento. La distancia entre el cuerpo y el texto ha sido superada. No puede hablarse ya de exterioridad entre cuerpo y escritura, quiero decir de exterioridad de la escritura respecto del cuerpo. En *El libro de cabecera*, en la escena del espejo, Nagiko vuelve sobre sí misma, después de haber ido hacia los otros, en busca de su cuerpo.

Existiría, como es planteado en el análisis de *El libro de cabecera*, un texto corporal tradicional, en el cual el cuerpo sólo es usado para que otro escriba en él. Se trata del cuerpo como soporte. Es el caso de la escritura de los otros, empezando con el padre, en el cuerpo de Nagiko. A este tipo de escritura se dirige la crítica presente en la obra de Brus, donde esta en juego una superación de la alteridad tradicional, mediante la autoescritura.

“Órgano por el que la obra se vuelve sobre sí misma, la *mise en abyme* se manifiesta como modalidad de *reflejo*”⁷²⁵. La escritura corporal espiral, presente en Brus y Greenaway, con Nagiko va más allá de un simple juego de especularidad, de un reflejo indiferente, congelado. Se trataría de la creación/recreación del cuerpo como un proyecto permanente. Dice Lucien Dällenbach que es puesta en abismo “todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene”⁷²⁶. En ese sentido, la escritura corporal,

⁷²⁴ “(...) within his own body. The relationship between the individual and the external world is continuously disturbed”. Alfano, Miglietti Francesca. *Extreme Bodies... op. cit.*, p. 17.

⁷²⁵ Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Madrid, Visor, 1991, p. 15.

⁷²⁶ Dällenbach, Lucien. *Ibid.*, p. 16.

como se ha manifestado a partir del análisis de la obra de Bourgeois, podría considerarse puesta en abismo, pues se trata del propio cuerpo el que, volviendo sobre sí mismo, se escribe. En *Locura total* y *El libro de cabecera* hay dos niveles de lectura del texto corporal. La mirada de Brus, vuelta contra su pecho, habla de un primer nivel, de una lectura privada. Nagiko, al encontrar la escritura –al encontrar(se) en la escritura, por ella, gracias a ella- lo hace frente a un espejo. El movimiento circular que caracteriza estas dos escrituras nos habla de un auto-encuentro. El escritor es, a un tiempo, lector del texto que él mismo ha escrito. La aparición primera, esencial, es de sí ante sí mismo. En un segundo nivel se encontrará con otros lectores. Así lo hace Brus en *Paseo vienés*.

Si pensamos en una estética corporal espiral, donde la palabra desempeña un papel esencial, tanto la escritura como la lectura se convierten en actividades centrales. En esta investigación, debido a la delimitación temática, me he abocado casi exclusivamente al tema de la escritura. A pesar de ello, como aparece ya aquí el tema de la lectura, pues aparece la palabra, haré algunas anotaciones en torno a la auto-escritura. Las acciones auto- (como la auto-pintura, auto-mutilación, auto-escritura y auto-lectura) resultan de una gran importancia para esta investigación ya que, al inscribirse en lo que he llamado la estética espiral, implican la auto-construcción del cuerpo. En tanto que en el Capítulo 1 se parte de la ausencia de cuerpo y palabra, no habría allí ni auto-escritura ni auto-lectura. Otro aspecto importante es que la auto-lectura se presenta por primera vez a partir de este capítulo. Me parece que, a excepción de *Persecución infinita* de Bourgeois, donde la auto-costura implica simbólicamente la auto-lectura, ésta se halla ausente en las obras analizadas en los Capítulos 1 y 2.

Ahora paso a la forma en que la lectura, en general, y la auto-lectura, en particular, aparecen en cada obra analizada hasta este capítulo. La exposición del texto, es decir, la lectura para uno mismo y para los otros, es un punto esencial para el ser social pues, como afirma Sloterdijk, “un texto sin exposición

a posibles lectores se encontraría tan perdido”⁷²⁷. En el *Urinario*, como se ha dicho en el Capítulo 1, nos encontramos ante una escritura de carácter abyecto, representada en la firma que Duchamp pone en el objeto. Podríamos pensar, en este caso, en el tema de la lectura, pues, en tanto que él escribe su escritura corporal, la mira. De tal suerte que el mensaje dejado allí, esa suerte de desecho corporal vertido como vestigio o signo del cuerpo desaparecido, sería leído en primer lugar por este cuerpo.

Otro punto importante es que la escritura y la lectura, como actividades de orden semiótico, convierten al escritor (el que vierte el cuerpo) en otro, intensificando el juego de alteridad al punto que la escritura/lectura podría ser tomada como un espejo. En cuanto al segundo nivel de lectura, correspondiente a la lectura que hacen los demás, en el caso del *Urinario* la palabra, de carácter lúdico y conceptual, buscaría generar el caos. La firma R. Mutt, una pista dejada para los otros, provoca el caos revocando la premisa esencial de los Independientes. Con esta acción Duchamp destruye desde sus inicios el intento de exposición democrática. El giro del objeto es análogo al giro de la palabra, Mutt por Mott. Mucha de la fuerza del *Urinario* está contenida precisamente en la palabra escrita como firma, para ser leída por un público que no pudo leerla en la exposición, Con respecto a la *Tina* me parece que no habría elementos suficientes para interpretar la obra en ninguno de los sentidos arriba expuestos, como auto-escritura o auto-lectura en los dos niveles.

En el Capítulo 2, en la obra de Christo no podríamos hablar de auto-escritura porque está presente la oposición entre el cuerpo oculto, aprisionado, y la escritura cifrada hecha con la cuerda, aunque entre la escritura impuesta, como un componente insoslayable, aparezca la fuerza proveniente del interior en forma de protuberancia corporal marcada en la tela. En el mensaje a que se ha hecho alusión a lo largo del análisis, que sería escrito por la cuerda en su ir y venir anudándose alrededor del bulto podría encontrarse el caso de lectura de segundo nivel, una lectura hecha por los otros. En la obra de Bourgeois, por

⁷²⁷ Sloterdijk, Peter. *Venir al mundo, venir al lenguaje. Lecciones de Frankfurt*. Valencia, Pre-textos, 2006, p. 14.

primera vez en esta investigación, nos enfrentamos a la idea de auto-escritura y auto-lectura. Ambas actividades, simbólicamente, aparecen mediante la costura. El hecho de que el cuerpo desgarrado de la mujer en *Persecución infinita* vuelva sobre sí mismo para remendarse, implicaría la auto-costura, una actividad no exenta de dolor físico. La auto-lectura es una actividad que acompaña a la auto-escritura. La atención puesta en el acto de remendarse, necesaria para unir los retales por el borde, implicaría la auto-lectura. En esta obra también está presente el segundo nivel de lectura, correspondiente a la hecha por otros. Dice Folco que “el cuerpo está expuesto porque se expone”⁷²⁸. Esta exposición, riesgosa en su ambigüedad, porque implica el escape, da cuenta de un cuerpo trabajado por el dolor; quien lo mira lee el dolor como texto escrito con la aguja y el hilo sobre partes de un cuerpo que ha sido fragmentado.

En el caso de las obras de Günter Brus analizadas en este capítulo, aparecen los dos tipos de lectura. En primer lugar, en *Locura total*, nos encontramos con un caso de auto-escritura y auto-lectura muy semejante al que está presente en *Persecución infinita*. Al momento de herirse, el cuerpo del artista vuelve sobre sí mismo. Habría, en esta obra y en la de Bourgeois, la idea de que, después de la desaparición, la primera percepción del cuerpo que había estado ausente corresponde a quien trabaja sobre sí mismo. De tal suerte, la auto-escritura y la auto-lectura aparecen como actividades previas a la escritura y la lectura, actividades que establecen la comunicación entre el individuo y sus semejantes. En *Paseo vienes*, el paso de la actividad solitaria, espiral, ha dado paso a la actividad comunitaria, a la comunicación que pone de manifiesto, junto a la palabra, el cuerpo: la exposición del cuerpo de Brus en el espacio urbano se convierte en un texto confuso y perturbador difícil de comprender. En el caso de *El libro de cabecera*, última obra analizada hasta aquí, el análisis de la obra muestra algo semejante a lo expuesto en el caso de Brus. Se va del encuentro del cuerpo propio, como palabra, escritura y lectura, al posterior encuentro con los otros. La aparición del cuerpo individual sería la condición

⁷²⁸ Folco, Philippe di. *Piel... op. cit.*, p. 19.

previa al surgimiento del cuerpo social. Para hacer más evidente la estética espiral, Greenaway utiliza el espejo como símbolo de la auto-escritura y la auto-lectura⁷²⁹. En el siguiente capítulo, en *Escribe o se borrado* de Jo Spence e *Interior Scroll* de Carolee Schneemann, está presente sobre todo el segundo nivel de lectura, que corresponde a aquella hecha por los demás. En ambas obras el espectador es puesto de manifiesto desde su planeación.

Es desde el cuerpo, es decir con el cuerpo, “que se debe partir a la conquista epistemológica de éste y hacer como si fuera exterior a sí”⁷³⁰. El espacio del reencuentro, espacio especular, está localizado en todo el cuerpo. La escritura espiral interrumpiría la continuidad narrativa histórico-institucional, la cual es puesta en crítica en las obras de Beuys, Brus, Bourgeois y Greenaway analizadas aquí. La vuelta hacia sí, en todo caso, interrumpiría la continuidad y la causalidad que definen al cuerpo occidental; rompiendo también el espacio de la realidad donde se alojaba el cuerpo, sacándolo de allí e incorporándolo a un espacio de la realidad extra-institucional donde es posible su reconstrucción al margen de la institución.

⁷²⁹ Con respecto al Capítulo 4, en cuyas obras la palabra cumple un papel mucho menos simbólico, el comentario sobre la lectura puede verse en cada análisis.

⁷³⁰ Lévine, Éva et Touboul, Patricia, *op. cit.*, p. 11.

CAPITULO 4.

Nacer en la palabra: cuerpo y escritura en Jo Spence y Carolee Schneemann.

“No se puede dudar de que la cualidad visible del aspecto de los muertos que más horroriza al observador, es la palidez marmórea que queda en ellos como, si, en efecto, esa palidez fuera la divisa de la consternación con el otro mundo (...) Y de esa palidez de los muertos tomamos el expresivo color del sudario en que los envolvemos”⁷³¹.

“(...) el desdichado incrédulo mira hasta cegarse el blanco sudario monumental que envuelve toda perspectiva ante él”⁷³².

*“La palabra humana tiene la posibilidad de crear mundos alternativos. La palabra que posee el ser humano tiene la libertad de creación de un mundo, de un mundo nuevo o de una novedad dentro del mundo, pero al mismo tiempo, también tiene la posibilidad de destruir ese mundo, de pervertirlo, de volverlo inhumano. Por eso la palabra humana es inquietante, porque es ambigua, porque es capaz de curar o de destruir, de matar”*⁷³³.

⁷³¹ Melville, Herman. *Moby Dick*. Barcelona, Editorial Juventud, 2006, p. 251.

⁷³² Melville, Herman, *Ibidem*.

⁷³³ Mèlich, Joan-Carles. *Filosofía de la finitud... op. cit.* p. 44.

“La palabra cayó como una estrella errante y se extinguió en el silencio⁷³⁴”.

“¿Acaso no depende todo de nuestra manera de interpretar el silencio que nos rodea?⁷³⁵”

“(…) entre líneas, el lugar en que reside la verdadera escritura⁷³⁶”.

4.1 No ser y nacer: de la palabra al cuerpo.

Del título de este capítulo, *Nacer en la palabra: cuerpo y escritura en Jo Spence y Carolee Schneemann*, se desprende la relación entre muerte, vida y palabra. Las obras que he elegido son *Escribe o se borrado* (*Write or be written off*) de Jo Spence, y *Rollo interior* (*Interior Scroll*) de Carolee Schneemann. La primera es una fotografía; en el caso de la segunda se trata de una performance.

En *Escribe o se borrado* (*Write or be written off*, 1988) (Fig. 2), sobre una camilla de anfiteatro, yace un cuerpo que podría ser el de un cadáver. En el eje vertical la imagen está dividida en dos partes. La parte superior corresponde a la palabra: allí está un cartel con un letrero que pone *Escribe o se borrado*. En la parte inferior, dando cuenta de algún tipo de analogía, hay un cuerpo que, al parecer, corresponde a un cadáver. El cuerpo, del que sólo se ve la planta de los pies, está cubierto por una sábana. En el pie izquierdo en la imagen, que corresponde al pie derecho del cuerpo oculto, hay colgada una tarjeta que daría cuenta de la situación clínica del cuerpo. Se trata de un cuerpo

⁷³⁴ Durrell, Lawrence. *Clea*: Barcelona, Edhasa, 1979, p. 181.

⁷³⁵ Durrell, Lawrence. *Justine*: Barcelona, Edhasa, 1979, p. 244.

⁷³⁶ Durrell, Lawrence. *Balthazar*: Barcelona, Edhasa, 1979, p. 239.

desaparecido, como en los bultos de Christo, mediante el dispositivo de una sábana.

En *Interior Scroll* (1975) de Carolee Schneemann, por el contrario, nos encontramos con un cuerpo que, despojándose de la sábana que lo envuelve, se presenta como productor de la palabra, como dispositivo de escritura. La utilización por parte de la artista de esta envoltura nos permite establecer una relación muy cercana con la obra analizada en la primera parte de este capítulo –*Escribe o se borrado*. El tejido –lona, tela, sábana- aparecía desde Christo, pasando por Bourgeois y Spence, como un dispositivo que provoca la desaparición del cuerpo o la imposibilidad de su clara identificación.

En relación con la obra analizada en la primera parte de este capítulo, *Escribe o se borrado*, existen cinco puntos que serán explicados cuando se analice la obra de Schneemann. Estos puntos están relacionados con: 1) el cuerpo exhibido; 2) la relación del cuerpo con la palabra; 3) el componente obsceno de esta palabra; 4) su naturaleza abyecta; y 5) la relación de la palabra con las fracturas corporales.

El simbolismo asociado a la muerte y al nacimiento o renacimiento, latente en ambas, difiere del que puede encontrarse en las obras analizadas en los dos capítulos anteriores (Cap. 2 y Cap. 3). En aquellas está presente, a partir de los bultos de Christo⁷³⁷, el simbolismo de un cuerpo vivo y encubierto que busca escapar. La escritura aparece como la actividad que ha permitido el corte y el cruce a través del tejido que, al encubrir, impedía la relación entre el cuerpo y el mundo. En ese sentido, el cuerpo preso escribe para desgarrar la envoltura, para cruzar: escribe para salir.

El tema de la desaparición del cuerpo, planteado en el Capítulo 1 como un rasgo distintivo de la modernidad, está presente en las obras de los capítulos

⁷³⁷ Después del tema de la desaparición del cuerpo, tratado en el primer capítulo, es con los bultos de Christo (en el marco de esta investigación), que podría hablarse de un cuerpo insinuado, oculto dentro de un bulto, pero con vida y luchando por escapar.

siguientes, a partir de los bultos de Christo, como una problemática recurrente. La desaparición, tal y como es conceptualizada en las obras de Christo, Bourgeois y Brus, se ha llevado a cabo por medio de un tejido, como encubrimiento. La aparición, que sólo sería posible mediante el desgarramiento, requiere como actividad complementaria el remiendo/sutura, porque el tejido que ha de atravesarse no es ajeno al cuerpo. Este escape, entendido como desgarradura y remiendo, ha sido tomado en esta investigación como un tipo de escritura. Atendiendo al simbolismo de la aguja y el hilo, como instrumentos de escritura, la costura produciría un efecto discursivo en el tejido. De tal suerte, este ejercicio de la palabra, que permitiría el cruce del cuerpo desde el espacio del encierro hacia el exterior, aparece como un acto corporal dictado por la búsqueda de la libertad.

Es relevante que el simbolismo del nacimiento, asociado a la palabra, esté presente en las obras analizadas en este capítulo. De igual modo, y guardando una estrecha relación con lo dicho antes, resulta destacable el que se trate de dos artistas mujeres. Con excepción del Capítulo 2, donde se analiza el trabajo de una creadora femenina, Louise Bourgeois, el problema de la desaparición corporal obedece a un punto de vista masculino: Duchamp, Beuys, Brus, Greenaway (aunque el análisis lo he hecho desde una perspectiva feminista). Lo que hablaría de una perspectiva preponderantemente masculina en el tema de la desaparición corporal, y los diversos intentos por trascenderla. El problema de género en relación con la política y la representación (género-poder-estética), que está presente en el Capítulo 2, con Bourgeois, encuentra en el trabajo de Spence y Schneemann su continuación.

En *Escribe o se borrado* se tiene la imagen de un cuerpo tendido bajo una sábana blanca, en una camilla de anfiteatro. Detrás de éste, sobre la pared, hay un letrero escrito a mano sobre un pedazo de cartulina en el que puede leerse: *Escribe o se borrado*. Este cuerpo horizontal da paso a la postura vertical del cuerpo de Carolee Schneemann en *Rollo interior*. Desnuda, embadurnada de pintura, Schneemann saca del interior de su vagina un rollo de papel escrito por ella misma, que va desenrollando y leyendo en voz alta. Si

en la obra de Spence hay una oposición física aparente entre el cuerpo y la palabra, en *Rollo interior* la palabra aparece, surge, fluye como un producto corporal. Cada una de estas obras ofrece planteamientos diferentes a la problemática relación cuerpo-palabra desde un punto de vista eminentemente femenino.

Para abordar el problema de lo femenino Susana Tavera García alude a la categoría de “visibilidad”. En el Capítulo 2 de esta investigación, en relación con *El fantasma de la libertad*, se ha tratado el tema de la invisibilidad del cuerpo, a causa del ejercicio discursivo institucional, un fenómeno que aqueja tanto a Aliette como a la niña de la esfera rosa de *Sin título (con Mano)* y a Nagiko. La visibilidad, dice Tavera, “exige aclaraciones. En primer lugar, ‘visibilidades’ pretéritas no siempre han asegurado la existencia de una correspondiente y perdurable memoria histórica que, extendiéndose a través del tiempo, haya llegado hasta hoy. De hecho, mecanismos políticos y socioculturales, semejantes a los que alimentan la memoria, han actuado en sentido inverso para construir alrededor de la presencia histórica de las mujeres un olvido políticamente deliberado”⁷³⁸. Visibilidad y política –cuerpo y poder- se encuentran íntimamente relacionados. Para Ann Olga Kolosky-Ostrow, hay verdades incómodas⁷³⁹, entre ellas sitúa temáticas tales como el género, la identidad, el deseo y el poder.

⁷³⁸ Martínez, Cándida (et al.) “Introducción” en: *Mujeres en la Historia de España*: Barcelona, Planeta, 2000, p. 1.

⁷³⁹ “Las verdades concernientes a aspectos fundamentales de las interrelaciones humanas (...) están lejos de ser transparentes y naturales, incluso en sus encarnaciones desnudas y desmanteladas. Esto es especialmente así en el caso de creaciones artísticas y representaciones que sirvan al más grande objetivo educacional de ideología social y política. Las aproximaciones feministas contemporáneas que acentúan la centralidad del género y la sexualidad como constructos cuidadosos en la interpretación de la cultura pasada y presente han hecho eco en las disciplinas académicas hace algunas décadas”. “Truths concerning such fundamental aspects of human interrelations (...) are far from transparent and natural, even in their denuded and dismantled incarnations. This is specially so in the instance of artistic creations and representations that serve the larger educational goal of social and political ideology. Contemporary feminist approaches that accentuate the centrality of gender and sexuality as care constructs in the interpretation of past and present culture have been voiced in academic disciplines over the last several decades”. Kolosky-Ostrow, Ann Olga (Edit). *Naked Truths: Women, sexuality, and gender in classical art and archaeology*. London, Routledge, 1997, p. 1.

Los códigos fundamentales de una cultura, advierte Foucault en *Las palabras y las cosas*, “rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas- fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de lo que se reconocerá”⁷⁴⁰. La función discursiva de la verdad incómoda consistiría en poner en tela de juicio los códigos fundamentales a los que se refiere Foucault. En el caso de Schneemann, su trabajo buscará cuestionar la construcción de la representación del cuerpo femenino en determinados parámetros desde una postura muy radical. La construcción de la feminidad y la masculinidad, dice Julia Tuñón, “no son universales, sino propias de cada momento (...) El género no aborda la biología, sino las asignaciones culturales con que se construye simbólicamente a hombres y mujeres de manera que se cuestiona el esencialismo que concebía a una *Mujer* y a un *Hombre* como entelequias abstractas y eternas, regateándose su papel como sujetos históricos”⁷⁴¹.

En el desarrollo del análisis de la obra de estas artistas veremos que la palabra aparece, no como algo ajeno al cuerpo, no como objeto (algo que se pueda arrebatar), no como espacio (un lugar de donde uno puede ser alejado), sino como algo que comparte la naturaleza misma del cuerpo, sin lo cual a éste le resultaría imposible vivir y, con lo cual, estará con vida. Es necesario aclarar que el problema de la desaparición del cuerpo, como ha sido planteado en esta investigación, aqueja a todo ser social, sea hombre o mujer. Esto podría ser entendido como un rasgo de la modernidad que, a través del poder disciplinario y como resultado de un enfrentamiento discursivo, destruye la individualidad corporal del sujeto. Este mismo problema ha sido abordado en el Capítulo 3 en el caso de Brus, un artista masculino. El hecho de que para este capítulo hayan sido elegidas las obras de dos mujeres artistas, daría cuenta de la incorporación femenina⁷⁴² en el campo artístico que, mayoritariamente –como

⁷⁴⁰ Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas... op. cit.*, p. 5.

⁷⁴¹ Tuñón, Julia (et al). *Primer coloquio Arte y Género*: México, Instituto Nacional de las Mujeres, 2002, p. 68.

⁷⁴² Esto es abordado y explicado en la introducción.

lo ha manifestado Bourgeois-, era dominado por los hombres. Dice Sarah Cornell⁷⁴³ que la escritura podría pensarse como el acto de liberación de la censura social, lo que implicaría un enfrentamiento, una lucha, pero no sólo de la censura social, sino también de las inhibiciones personales. La escritura como cuerpo⁷⁴⁴ buscaría reunir los aspectos dicotómicos del ser humano establecidos por Descartes –alma y cuerpo. De tal forma, la prohibición de la palabra aparecería como prohibición del cuerpo. El resultado de la estrategia de poder orientada a la prohibición de la palabra sería la borradura del cuerpo: borradura entendida como invisibilidad.

Jo Spence fue una artista abocada a la fotografía. Su trabajo, contestatario y crítico, ha resultado crucial en los debates sobre fotografía y crítica de la representación en un período que abarca los años setenta y ochenta del siglo pasado⁷⁴⁵. La importancia de su actividad artística se debe a dos razones. La primera tiene que ver con el desarrollo de una metodología muy propia, con una clara influencia de los planteamientos de Bertolt Brecht. La segunda se relaciona con el desarrollo de nuevas pautas de gestión del trabajo artístico socializado, cuyo carácter colectivo posibilita una mayor concienciación de los grupos marginales.

⁷⁴³ Cornell, Sarah. "Hélène Cixous and les *Etudes Féminines*", en: Wilcox, Helen. *The body and the text... op. cit.*

⁷⁴⁴ La relación palabra/cuerpo será abordada, en la primera parte de este capítulo, en los apartados: "La escritura de lo invisible", "Palabra y verdad: la prohibición de la palabra y el cuerpo". En la segunda parte de este capítulo, en relación con *Interior Scroll* de Schneemann, tal relación será analizada en los apartados: "Descubrir el cuerpo, escribirlo", "Las palabras del sexo".

⁷⁴⁵ El impacto causado en el ámbito de estudios de género se debe a su participación en *Photography Workshop*, del que fue fundadora en 1973 junto con Terry Dennett. Fue co-editora, también con éste último, de *Photography/Politics One* (1979). Su participación en *Camera Work* fue destacada. Sus publicaciones en estos medios estuvieron marcadas desde un principio por la problemática presente en la construcción de los estereotipos femeninos en la sociedad capitalista, así como la relación entre género, sexualidad y representación. Sobre su trabajo han escrito: Terry Dennett (*Jo Spence, Fotografía autobiográfica: sujeto, clase y familia*), Jessica Evans (*¡Contra el decoro!: Jo Spence: una voz al margen*), John Roberts (*Jo Spence: la fotografía, la autoafirmación y lo cotidiano*), Siona Wilson (*Metonimia blanca: comentarios sobre Colonization, de Jo Spence y Terry Dennett*) y Jorge Ribalta (*Jo Spence, Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*). Todos estos estudios aparecen en el libro: Ribalta, Jorge. *Jo Spence: más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*. Barcelona: MACBA, 2005.

Su obra se sitúa en el cruce de dos ejes. Por un lado, el aspecto pedagógico, que busca incorporar la función educativa en el proceso artístico. Por el otro, está presente una postura crítica, que hace que su obra esté atravesada por múltiples cuestionamientos ideológicos y contradicciones de índole personal-institucional. Crítica, la obra de Spence está relacionada con la construcción alternativa de representaciones, lo que permite identificar en su trabajo una preocupación permanente por el tema de la invisibilidad de los actores sociales marginales, y las estrategias que permitirían su vuelta al reino de lo visible. Debido a un cáncer de pecho padecido a principios de 1980s, su preocupación por el cuerpo en relación con el espacio y las prácticas hospitalarias adquiere una centralidad inesperada. La obra aquí analizada, *Escribe o se borrado*⁷⁴⁶ (Jo Spence. Fotografía, 1988) (Fig. 2) resume la preocupación, comentada líneas arriba, por la invisibilidad del cuerpo, y la construcción de un proyecto personal que le permita superarla.

“Este libro trata del espacio, del lenguaje y de la muerte: trata de la mirada”⁷⁴⁷. Con estas palabras inicia Michel Foucault el prefacio de *El nacimiento de la clínica*. Una preocupación semejante, relacionando los mismos elementos -el espacio, la palabra, la vida y la mirada- está presente en la obra de Spence. No es gratuita la cercanía, pues en una entrevista brindada a John Roberts afirma Spence que, para descubrir la problemática que existe entre el cuerpo y el hospital, debido a su problema de cáncer, “tuve que realizar toda una investigación, y eso significa, por supuesto, investigar la historia de la institución médica y de la enfermedad que tengo. Entonces, de inmediato empiezas a entender que la verdad se crea en el propio discurso de la medicina”⁷⁴⁸.

⁷⁴⁶ Sobre esta obra no he encontrado ningún análisis en los textos consultados. Mi estudio, en ese sentido, abre la puerta hacia otros trabajos de interpretación de esta obra.

⁷⁴⁷ Foucault, Michel. *El nacimiento de la clínica... op. cit.*, p. 1.

⁷⁴⁸ Ribalta, Jorge, *op. cit.*, p. 93.

En *Escribe o se borrado* se encuentra una inquietud evidente por la estrecha relación que existe entre el cuerpo, la palabra y la posibilidad de vivir, o, más bien, de revivir, en el marco de la institución médica. En la misma entrevista con Roberts dice Jo Spence que no le interesa reivindicar el cuerpo tanto como reinventarlo. En esa afirmación se esconde una gran ambición, pues el cuerpo no sería para ella un estrato final, no es algo que deba encontrarse como lo dado sino, por el contrario, algo que debe no sólo inventarse, sino reinventarse, lo que sitúa el proyecto de reconstrucción corporal en un ámbito estético, de modo muy semejante a como aparece en *Persecución infinita*.

En su trabajo el cuerpo desempeña un rol esencial. Habiéndose iniciado como fotógrafa, muy pronto empieza a trabajar el tema de la identidad y a cuestionarse la relación existente entre el cuerpo y su representación. Encuentra que el trabajo de representación (una práctica discursiva), obedeciendo a instancias de poder institucional (estatal, religioso, publicitario, doméstico) puede provocar la invisibilidad de las personas. Su preocupación la lleva a la búsqueda de una estrategia fotográfica a través de la cual lo invisible pueda tornarse visible. En su obra es posible encontrar un significativo trasfondo sociológico, sobre todo por el hecho de que en los 1970's empieza a cuestionarse la invisibilidad de la mujer, causada por los estereotipos y la explotación.

Bajo la influencia del *ABC de la Guerra*⁷⁴⁹ de Brecht, Spence desarrolla una obra semejante, mezcla de imagen (fotografía) y texto (que funciona como delimitador del significado que ella construye). Como ejemplo están los distintos trabajos producto del *Women and Work*, un proyecto que busca hacer visible a la mujer marginal, invisible, así como *Preguntas de un Trabajador que Lee* (*Questions From a Worker Who Reads*), y *Remodelando la Historia de la Fotografía* (*Remodelling Photo History*).

⁷⁴⁹ En *ABC de la Guerra* Bertolt Brecht conjunta trágicas imágenes de la guerra, aparecidas en diarios, con poemas escritos por él. El trabajo que aparece en este libro va de 1939 a 1945. Brecht, Bertolt. *ABC de la Guerra*: Madrid, Caracol, 2004.

En *Enfermedad y creación* Philip Sandblom comenta que hay una relación esencial entre la enfermedad y la creación, y añade que “la enfermedad es el medio por el cual se adquiere conocimiento”⁷⁵⁰. En el caso de Spence, su enfermedad le da un considerable giro a su trabajo. Podría afirmarse que, de no haber sido por el cáncer, su obra no habría alcanzado los registros corporales que nos brinda en imágenes sobre la relación entre el cuerpo y la palabra, de las cuales *Escribe o se borrado* es un buen ejemplo.

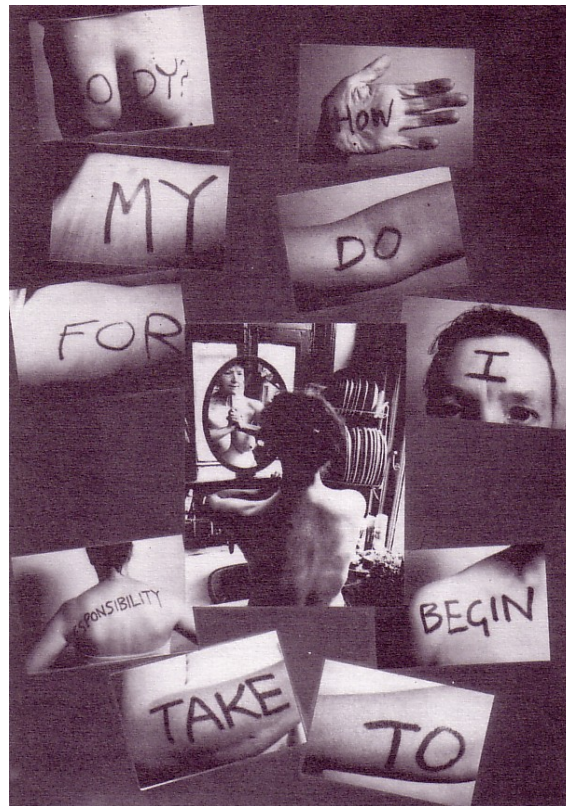


Fig. 118. Jo Spence. *¿Cómo voy a empezar yo a hacerme responsable de mi cuerpo?* 1983.

. *¿Cómo voy a empezar yo a hacerme responsable de mi cuerpo?* (Fig. 118) es un trabajo de investigación sobre el cuerpo en relación con la enfermedad, la institución médica, y la palabra, que consiste de 11 imágenes fotográficas ordenadas en una estructura circular con un núcleo; cada una de estas imágenes corresponde a un fragmento del cuerpo de la artista. Como en

⁷⁵⁰ Sandblom, Philip. *Enfermedad y creación*: México, FCE, 1995, p. 30.

Persecución infinita, nos encontramos con un cuerpo femenino fragmentado. Si en aquella obra la costura consigue restablecer la unidad perdida, aquí este trabajo corresponde a la escritura y la lectura. En esta obra, como ocurre en *Escribe o se borrado*, se le impone al espectador la exigencia de leer una acción relacionada con la vida, de modo que la palabra y el cuerpo se encuentran en una relación esencial. En el último apartado del Capítulo 3, “A modo de conclusión: poética y estética espiral”, hablábamos de lectura y auto-lectura en relación con la escritura corporal. En esta obra de Spence están presentes ambos niveles. Por un lado, se puede hablar de auto-lectura, una acción realizada por parte de la artista (lo cual ha sido considerado en esta investigación como una manifestación de la estética espiral, que tiene como resultado el auto-descubrimiento del cuerpo). Por otro lado, hay lectura hecha por el otro, el espectador.

En *¿Cómo voy a empezar yo a hacerme responsable de mi cuerpo?* hay diez imágenes que representan partes del cuerpo de la artista alrededor de la imagen de Jo Spence mirándose al espejo. La undécima imagen, la del centro, corresponde a la unión del cuerpo y la palabra. En medio de estas diez imágenes, la undécima corresponde al cuerpo de Jo Spence. De la cintura a la cabeza, mirándose al espejo, su cuerpo está de espaldas a la cámara pero, al haber un espejo frente a ella, nos resulta posible mirarle la cara. Su gesto es de introspección: no sólo se mira en el espejo, también parece buscar más allá de la imagen especular, en su interior, como en el caso de Nagiko: la palabra haría posible esta investigación. La función del cuerpo como soporte para la escritura textual y no metafórica, como ocurre con la escritura en los muslos por parte de Nagiko, en la escena de la tina, distingue a esta obra de las de Christo, Bourgeois y Brus, donde se ha hablado sólo de escritura metafórica. En la imagen del centro el cuerpo y la palabra no mantienen una relación de escritura, pues ni el cuerpo visto de espaldas, ni el que nos da su vista frontal, presentan palabras escritas. El hecho de que en el espejo aparezcan los ojos de Spence podría entenderse como la insinuación de una relación de lectura, lo que implicaría otro nivel de relación con la palabra. Alrededor de la mirada reflejada en el espejo giran los fragmentos

corporales como las manecillas de un reloj. Esta obra, dice Jo Spence, consiste en la unión de “fotografía documental tomada por Maggie Murray con imágenes de mi cuerpo fragmentado que había sido escrito y preparado para la cámara en una sesión de terapia fotográfica con Rosy Martin”⁷⁵¹.

Como se ha dicho arriba, hay diez imágenes que corresponden a fragmentos corporales sobre los que se ha escrito una palabra. Las imágenes uno, dos tres, y nueve merecen un análisis detallado. La primera palabra, como ocurre en el Capítulo 3 en el análisis de *Sin título (con Mano)* de Bourgeois, pone de manifiesto la mano. La artista ha elegido asociar la acción de la palabra en la dimensión escrita antes que con la oral. Esa mano escrita recupera la otra mano, la que ha ejercido sobre ella la escritura. En la segunda imagen, la palabra está situada en la articulación del brazo, como una indicación del movimiento proporcionado por la palabra, contra la idea de rigidez corporal, asociada al cuerpo desaparecido desde el Capítulo 2 con los bultos de Christo. En la tercera imagen, que corresponde a la cabeza, encontramos el pronombre personal yo, muy a tono con la tradición occidental iniciada con Descartes de un yo mental. Cabe destacar el hecho de que Spence haya elegido, como sentido sinecdóquico de la cabeza, a la mirada. Esta imagen podría interpretarse como una crítica a la tradición occidental de saber fundada en el cruce de la facultad mental y la visual. En la imagen diez resulta notable que la artista eligiera, para representar al cuerpo, las nalgas: se trataría de una fractura, de un pliegue, lo que designa lo corporal. La naturaleza del cuerpo, como aparece simbolizada aquí, sería una unidad que se desdobla. En el caso de *Interior Scroll* de Schneemann el cuerpo nace del otro lado de donde Spence ha escrito la palabra “cuerpo”, en la vagina.

Las imágenes/texto, alrededor de su reflejo, giran en el sentido de las manecillas del reloj, que es el sentido de construcción y lectura de la

⁷⁵¹ “Adding a documentary photograph taken by Maggie Murray into images of my fragmented body which had been written on and staged for the camera in a photo therapy session with Rosy Martin “. Spence, Jo. *Putting Myself in the Picture*: London, Camden Press, Ltd., 1986, p. 168.

pregunta formulada por las palabras. La primera imagen, de la mano izquierda, corresponde a la palabra “Cómo” (How). La segunda, de la parte interior del codo del brazo izquierdo, corresponde al auxiliar “Do” en inglés (verbo auxiliar para hacer preguntas). En la tercera imagen, de la frente, aparece escrita la palabra “Yo” (I). La cuarta, que empieza en la parte exterior del hombro derecho, tiene la palabra “Empiezo” (Begin). La quinta imagen, el antebrazo derecho, corresponde a la palabra “A” (To). La sexta, la parte exterior del antebrazo derecho, corresponde a la palabra “Hacerme” (Take). La séptima imagen, la espalda, corresponde a la palabra “Responsabilidad” (Responsibility). Las imágenes octava y novena no está muy claro a qué parte del cuerpo se refieren; en ellas aparecen, respectivamente, las palabras “De” (For) y “Mi” (My). Por último, la imagen 10, las nalgas, corresponde a la palabra “Cuerpo” (Body). Como decía antes, siguiendo la dirección de las manecillas del reloj, se construye una oración que dice: “¿Cómo voy yo a empezar a hacerme responsable de mi cuerpo?”.

La imagen del centro, que corresponde a su espalda y el reflejo de su cara y el pecho, sería opuesta, en cierta forma, a la idea de cuerpo fragmentado, cuyos trozos giran alrededor. Pues el espejo, en esta imagen, permite la unión de la parte delantera y trasera del cuerpo, si no para ella, sí para el espectador. Sin embargo, las imágenes fragmentadas, mediante la escritura adquieren una cohesión, una coherencia. El cuerpo en pedazos, al que hace alusión Linda Nochlin⁷⁵², encontraría en la palabra un tipo de pegamento. La re-unión del cuerpo, permitida por la palabra, empezaría por una preocupación del cuerpo sobre sí mismo. Esta misma preocupación es la que está presente en *Escribe o se borrado*.

Al final del capítulo anterior, en el apartado “Contra el espejo: la escritura que hace surgir el cuerpo en la tina”, nos hemos encontrado por vez primera con la aparición de la palabra real y el cuerpo, cuando Nagiko escribe sobre sus

⁷⁵² Nochlin, Linda. *The body in pieces ... op. cit.*

muslos una escritura de carácter indudablemente sexual. En aquella imagen se relacionan, como en las obras que analizamos en este capítulo, temas como la vida, la muerte, y el renacimiento. En cuanto a los problemas presentes en la relación texto e imagen, que han sido abordados desde la Introducción al preguntarnos si es posible pensar la relación cuerpo-palabra como una más de las relaciones texto-imagen, se ha llegado a una conclusión. No se trata (de acuerdo a la hipótesis de un cuerpo desaparecido que consigue hacerse aparecer a sí mismo a través del ejercicio de la palabra) de una relación de consecución entre cuerpo y palabra. Se trataría, más bien, de una relación de aparición simultánea del cuerpo como imagen y de la palabra. En *¿Cómo voy a empezar yo a hacerme responsable de mi cuerpo?* es digno de comentarse el análisis que consigue la artista para hacer corresponder a distintas partes del cuerpo cada palabra diferente del enunciado. Junto a la fotografía, la palabra ha conseguido recortar el cuerpo, de tal modo que, en su recomposición, se muestra un orden que no es el anatómico (natural) sino el lingüístico (convencional).

4.2 Entre borradura y escritura: la lucha por el cuerpo.

Empecemos este apartado con una cita de Heinrich Böll: “De repente se hizo un silencio absoluto, como cuando alguien se desangra”⁷⁵³. En sus palabras encontramos la relación entre silencio y hemorragia; la pérdida de palabras implicaría un tipo de muerte. Esta metáfora está presente en *Escribe o se borrado* (Fig. 119).

En primer plano, con las plantas apuntando hacia fuera de la foto, están los pies. Hacia el fondo, a no ser por las plantas, el resto del cuerpo luce encubierto. Cuerpo desaparecido bajo una sábana. “Todo sentido se ha disuelto, todo contenido ha desaparecido’, a excepción de las plantas de los

⁷⁵³ Böll, Heinrich. *Opiniones de un payaso*: Barcelona, Seix Barral, 1986, p. 90.

pies, que destacan ‘sobre el resto de la tela’⁷⁵⁴. Sobre la cabeza del cuerpo tendido, pegado en la pared, hay un cartel. El simbolismo de quietud, propio del cuerpo oculto e inmóvil (¿muerto?), choca con la sensación de prisa que se desprende de esa escritura.



Fig. 119. Jo Spence. *Escribe o se borrado*. Fotografía, 1988.

La escena desprende una atmósfera de quietud y silencio: el color blanco, que aquí funcionaría como un sistema de insonorización, nos lleva a pensar en el blanco de los accionistas vieneses⁷⁵⁵. Con relación al blanco, que asocia al muerto y al espectro, Herman Melville dice que despierta un horror vago e

⁷⁵⁴ Esto lo dice Agamben en un análisis de *Bañista* de Frenhofer. (*Flaurs de Tarbes*, un cuadro de Paulhan). Agamben, Giorgio. *El hombre sin contenido...* op. cit., p. 23.

⁷⁵⁵ John C. Welchman: “El trabajo de Brus con el blanco no es, por supuesto, único entre los accionistas vieneses de mediados y finales de los años sesenta. Todos sus amigos y colegas de aquellos años, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler y (en menor grado) Herman Nitsch, recurrieron a un léxico de objetos y gestos que ponen en evidencia una preocupación parecida por las implicaciones de la blancura, que en la mayoría de los casos ampliaban en sus notas y escritos”. Faber, Monica (et altri). *Günter Brus...* op. cit., p. 23.

indescriptible: “Sé que la comprensión corriente no confiesa que este fenómeno de la blancura sea el principal factor para exagerar el terror de los objetos que ya son terribles de otro modo”⁷⁵⁶. La sábana, en la obra de Spence, exageraría el terror que de por sí provoca el cuerpo sin vida que se halla debajo. Es la causante de un vacío mudo.

En la *Acción Ana*, como se vio en el Capítulo 3, Brus pinta de blanco a su mujer Ana, así como los muros y muebles de la habitación, buscando convertir la tela blanca en un espacio tridimensional, al contrario de lo que ocurre en *Escribe o se borrado*, donde la sábana convierte en espacio bidimensional el cuerpo de tres dimensiones. Como ocurre en *Interior Scroll*, obra de Schneemann que será analizada en la segunda parte de este capítulo, la acción inicia con el encubrimiento llevado a efecto por la propia artista.

En *Escribe o se borrado*, bajo la sábana, el cuerpo parece más muerto que dormido, lo que, sumado a los otros signos, refuerza la sensación de mutismo. Las únicas palabras que aparecen en la imagen, correspondientes al cartel, sonarían con estrépito: escritas con tinta negra, en mayúsculas y encuadradas en rectángulos –lo que da la sensación de énfasis- se lee ESCRIBE O SE BORRADO (WRITE OR BE WRITTEN OFF). Ante las palabras mayúsculas, el cuerpo encubierto adquiere el simbolismo de lo minúsculo, lo reducido. La sábana aparece como una metáfora de la borradura.

Sobre una camilla de anfiteatro yace un cuerpo. La cama, simbólicamente, es como la mesa. Bourgeois escribe: “La mesa donde tus padres te hicieron sufrir. Y la cama donde yaces con tu marido, donde tus niños nacieron y donde morirás. Esencialmente, puesto que son aproximadamente del mismo tamaño, son el mismo objeto”⁷⁵⁷. En sus palabras está presente la idea, asociada a la

⁷⁵⁶ Melville, Herman. *Moby Dick...* op. cit., p. 254.

⁷⁵⁷ Louise Bourgeois. *Memoria y arquitectura*. Catálogo Exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, Aldeasa, 1999, p. 34.

cama/mesa, de sufrimiento. La metáfora permite incorporar otro significado, el relativo al alimento. El cuerpo sobre la mesa/cama va a ser devorado.

Como ya he señalado, el cuerpo descansa en un eje horizontal, del cual estaría ausente el simbolismo de la acción. En el eje vertical, al adquirir la forma de una orden y no de una descripción, las palabras representan la acción. Si ponemos atención al contenido de la orden escrita, un cuerpo incapaz de escribir es presentado como un cuerpo inactivo, sin vida, aunque no muerto. En todo caso, se estaría hablando de una muerte simbólica, un letargo que todavía puede ser superado. Por el contrario, la vida se ofrece como recompensa al cuerpo que tenga el atrevimiento de escribir(se), de moverse. De esta forma, la escritura es asociada con la re-aparición del cuerpo vivo. Escribir no será otra cosa que, levantando la sábana, hacer surgir el cuerpo.

Las palabras en el cartel han sido producto de una escritura efectuada a mano. Una mano que parece no corresponder al cuerpo bajo la sábana, porque ¿cómo iba a hacerla él mismo, estando encubierto e inmovilizado? Aunque se presenta una duda: ¿Podría tratarse de la mano de la misma persona? Acaso su acto postrero, antes de terminar inmovilizada y encubierta, haya consistido en la escritura de esa inscripción, como advertencia para quien se la llegase a encontrar allí, para que el lector no termine como ella.

G. Didi-Huberman ha hablado del muro que pierde su neutralidad de fondo para convertirse en pizarra: “el muro pierde aquí su neutralidad habitual de ‘fondo’ debido al colgamiento de una pizarra”⁷⁵⁸. Se refiere a una obra de la serie *Descolocación* de C. Parmiggiani (1971) (Fig. 117), que representa un cuadro que ha sido retirado de la pared. Al quitarlo, del cuadro sólo ha quedado, en ausencia suya, su huella. Encuentro una doble relación de esta obra con la de Spence. Pensemos que, mediante el encubrimiento, el cuerpo ha sido descolocado del mundo visible, de tal suerte que la sábana ha

⁷⁵⁸ « (...) le mur perd ici son habituelle neutralité de ‘fond’ pour l'accrochage d'un tableau ». Didi-Huberman, Georges. *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise* : Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 34.

provocado una ausencia total que, en cierto modo, es presentada como presencia. Por otro lado, del accidente que habría dejado ese cuerpo volcado allí, se ha buscado obtener un provecho didáctico. Sobre el cartel, que funcionaría como una pizarra, aparecen los deberes que han de realizarse si se quiere vivir. Jorge Ribalta ha destacado la importancia que tiene para Spence el aspecto pedagógico y educativo del arte, al que nos hemos referido en el apartado anterior, presente en las prácticas que desarrolló en el Taller de Fotografía (Photography Workshop), donde, “desde mediados de los setenta, contaban con el apoyo financiero e institucional del Arts Council británico y se convertían en pequeñas exposiciones itinerantes y en materiales de uso educativo”⁷⁵⁹. Ella rechazó en varias ocasiones la definición de artista, y prefería ser considerada educadora, productora cultural y facilitadora⁷⁶⁰. Como ya se ha dicho, su obra responde al interés de nuevas formas de gestión del trabajo artístico socializado, las cuales implican el rol pedagógico del artista en un proceso colectivo de mayor concienciación de los grupos marginales.

⁷⁵⁹ Ribalta, Jorge. *Jo Spence... op. cit.*, p. 9.

⁷⁶⁰ Spence trabajó al margen de los circuitos profesionales de exhibición y gestión artística y buscó “la construcción de públicos minoritarios, nuevos y específicos, y se ofrece como modelo o método de trabajo para ser apropiado de manera informal por tales públicos”. Ribalta, Jorge. *Ibid.*, p. 10.

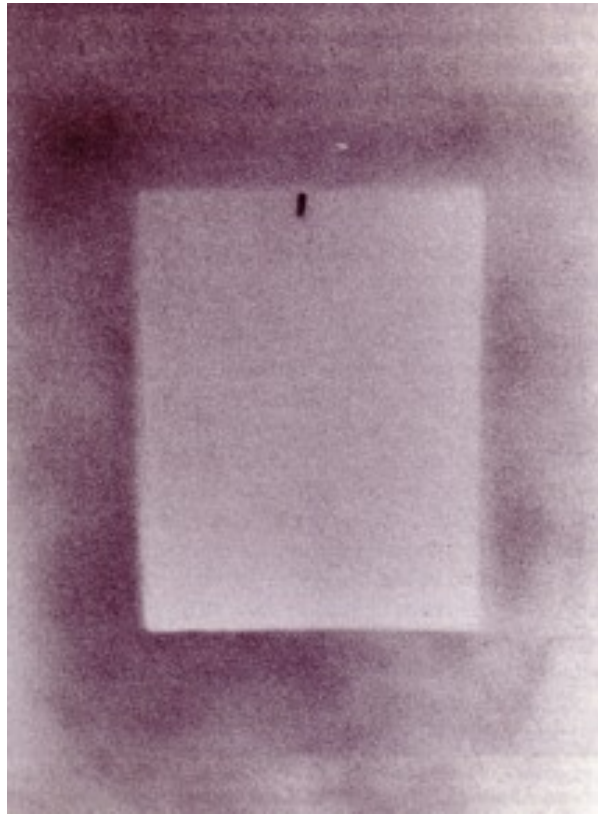


Fig. 120. C. Parmiggiani. *Descolocación*, 1971.

En *Escribe o se borrado*, si se pone atención, en el pie del lado izquierdo de la foto, que correspondería al pie derecho del cuerpo sobre la camilla, cuelga una tarjeta de los dedos (Fig. 121). O más bien del dedo gordo del pie. La tarjeta, que también está en posición vertical, como el letrero al fondo, muestra algunos signos imposibles de reconocer. Tal vez se trate de la identificación del cuerpo y alguna fecha. De este modo, el cuerpo queda entre dos inscripciones, la del frente, que decreta su condición de cadáver y la del fondo, que lo insta a superarla mediante el uso de la palabra. La condición de cadáver, decretada por la tarjeta, significaría convertir el cuerpo en superficie de escritura para otro.



Fig. 121. Joe Spence. *Escribe o se borrado (Detalle)*. Fotografía, 1988.

En *El dedo gordo del pie (Le gros orteille)* (Fig. 122) Boiffard pone de manifiesto el cuerpo mediante la proyección de su parte más humana. Dice Bataille que “el dedo gordo del pie es la parte más humana del cuerpo humano, en el sentido de que ningún otro elemento de este cuerpo se diferencia del elemento correspondiente del chimpancé antropoide”⁷⁶¹. La tarjeta colgada del dedo gordo del pie en *Escribe o se borrado* representaría la destrucción simbólica de la humanidad del cuerpo bajo la sábana. En *La Morgue (Meningitis Fatal)* (Fig. 123) de Andrés Serrano, es también una tarjeta la que consigue señalar la condición del cadáver del cuerpo que, en la imagen, sólo aparece como pies. Mediante la antítesis establecida entre los pies y la tarjeta, aquellos son presentados como la parte más viva del cuerpo humano, en tanto la tarjeta aparece como la prueba irrefutable de que ese cuerpo ya es un cadáver.

⁷⁶¹ “Le gros orteil est la partie la plus humaine du corps humain, en ce sens qu’aucun autre élément de ce corps n’est aussi différencié de l’élément correspondant du singe anthropoïde”. Bataille, Georges. *Oeuvres complètes I*: Paris, Gallimard, 1973, p. 201.



Fig. 122. Jacques-André Boiffard, *El dedo gordo del pie*. Fotografía, 1929

En *Révolution et Hybridité : Le transcorps*⁷⁶², Andrieu Bernard denuncia las prohibiciones que censuran y limitan el movimiento del sujeto social, llevadas a efecto mediante las normas e imperativos que buscan un cuerpo social homogéneo. En *Escribe o se borrado* nos hallamos ante un cuerpo no sólo encubierto, sino inmovilizado, situado entre dos discursos antitéticos. Su inmovilidad tiene relación con su incapacidad para escribir. Como el de Nagiko en *El libro de cabecera*, el cuerpo encubierto se encuentra suspendido entre dos distintos tipos de palabras: por un lado las de la institución médico-legal; por otro lado, están las palabras que una mano preocupada ha escrito en el cartel del fondo. Ironía existencial: un discurso excluye al otro, lo cancela. La escritura, acto vital, le permitiría al cuerpo recuperarse de la muerte simbólica, decretada en la tarjeta por la mano del otro. La decisión descansa en el propio cuerpo. Si se atiene a la orden escrita en el letrero, su acción conllevaría la destrucción del espacio blanco de la sábana ya que, al convertirse en escritura, el cuerpo se revelaría. El blanco de la escritura, su objetivo, es la destrucción de lo blanco de la sábana, que tendría la connotación de una hoja sin palabras. Se esperaría, por tanto, que el cuerpo se escribiera en ella con una escritura que la atravesara; sólo así sería posible ver al cuerpo encubierto. Como ocurre

⁷⁶² Bernard, Andrieu (2007): "Révolution et Hybridité : Le transcorps". En http://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/docpdf/bernard_portique20.pdf. (25 de junio de 2008).

con Nagiko frente al espejo, que su escritura permite ver el cuerpo en la medida que atraviesa la cubierta vaporosa, así, en *Escribe o se borrado*, se esperaría que la escritura fuera capaz de destruir el obstáculo representado por la cubierta.

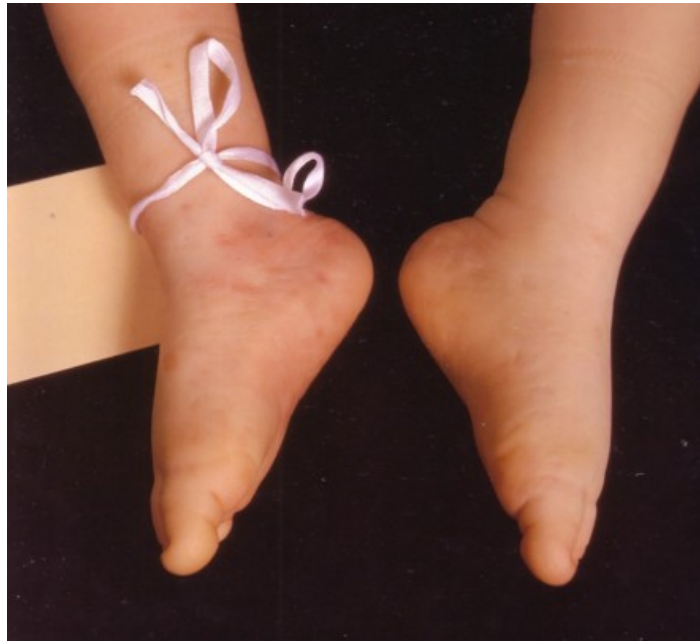


Fig. 123. Andrés Serrano. *La Morgue (Meningitis Fatal)*, Fotografía. 1992.

Dice Paul Virilio que “no hay cuerpo propio sin mundo propio, sin situación. El cuerpo propio se sitúa en relación con el otro, la mujer, el amigo, el enemigo, pero está situado también en relación con el mundo propio. Está ‘aquí y ahora’, *hic et nunc*, está *in situ*. Ser, es estar presente aquí y ahora”⁷⁶³. El hecho de que el cuerpo esté encubierto, y de que la orden en el cartel parezca dirigida a él, implicaría que, a pesar del obstáculo que representa la sábana y a pesar del letrero que cuelga del pie, el cuerpo resulta capaz de leer. El cuerpo que parece estar muerto aún estaría vivo. Este paso de la muerte aparente a la vida intensa se daría mediante el restablecimiento de la relación con el otro a través

⁷⁶³ « Il n’y a pas de corps propre sans monde propre, sans situation. Le corps propre est situé par rapport à l’autre, la femme, l’ami, l’ennemi... mais il est situé aussi par rapport au monde propre. Il est «ici et maintenant», *hic et nunc*, il est *in situ*. Être, c’est être présente ici et maintenant ». Virilio, Paul. *Cybermonde la politique du pire* : Paris, Textuel, 2001, p. 44.

de la palabra. El trabajo de la palabra tendría un efecto sobre el mundo propio y el mundo social, representado por el otro.

“Cuerpos incontables, que en su presencia son invisibles, ausentes, y cuyas formas se han disuelto. Cuerpos sin cuerpo”⁷⁶⁴. La escritura que salvaría de la desaparición al cuerpo (desaparición como borradura), es presentada por Spence como una estrategia de lucha capaz de brindarle sentido a una *situación* que, para el cuerpo, no existe. Por situación me refiero tanto al contexto como al paradójico espacio en que está situado el cuerpo, allí donde ya no hay espacio. Superando la neutralidad a la que se refiere Didi-Huberman, a causa de las palabras, el muro se anima, convirtiéndose en protagonista. La conjugación, por un lado, de la orden inscrita en el cartel (exhibida) –que hablaría de una preocupación y un deseo-, y por otro lado, del cuerpo bajo la sábana (encubierto), podría tomarse como una bomba de relojería. Habría, en el acto de escritura exigido en *Escribe o se borrado*, una reacción en cadena que iría del muro animado al cuerpo inerte, cuyo objetivo es, también, animarlo. Dice De Certeau que la escritura es “la actividad concreta que consiste en construir, sobre un espacio propio –la página-, un texto que tenga un poder sobre la exterioridad de la cual ha sido, de entrada, separado”⁷⁶⁵.

José Miguel G. Cortés considera que el cuerpo “ha cesado de pertenecer a su *propietario* para quedar reducido a un objeto capaz de responder a las exigencias del sistema imperante: transformado en fuerza productiva, obediente, rentable al máximo e instrumento de consumo (expuesto, vestido y consumido como una mercancía)”⁷⁶⁶. Si el cuerpo se atiene al dictamen de la tarjeta colgada del dedo gordo del pie, donde se halla contenida la estrategia

⁷⁶⁴ “Countless bodies which in their presence are invisible, absent, and whose shapes have dissolved. Bodies without bodies”. Sans, Jérôme. *The zero point of sculpture*, en: Erwin Wurm-Erwin Wurm-Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1995.

⁷⁶⁵ « Je désigne par écriture l'activité concrète qui consiste sur un espace propre, la page, à construire un texte qui a pouvoir sur l'extériorité dont il a d'abord été isolé ». De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien. 1. arts de faire* : Paris, Gallimard, 1990, p. 199.

⁷⁶⁶ García Cortés, José Miguel. *El cuerpo ... op. cit.*, p. 33

descrita por G. Cortés, deberá asumir su condición de cadáver: será borrado de la existencia y la vida.

En el letrero del fondo el muro pierde su neutralidad, al convertirse en pizarra. Por el contrario, a través del letrero del frente (la tarjeta que cuelga guardando la verticalidad con la planta del pie), el cuerpo adquiere un cierto grado de neutralidad como tal. Al ser convertido en muro sobre el que se cuelga un letrero, experimentaría una pérdida de vitalidad, pues ésta no se encuentra en el muro, sino en la superficie de escritura, que es capaz de devenir palabra. Algo semejante ocurre en la escena de la nuca en *El libro de cabecera*: la nuca de la niña representa la negación de su identidad, mientras que la escritura en ella la convierte en hoja o cartel donde otro escribe. Por el contrario, la auto-escritura presente en la escena de la tina, cuya característica principal es que se trata de una palabra escrita por ella misma en su cuerpo, se asocia simbólicamente a la vida por su cercanía al sexo.

En el marco de la analogía cuerpo-palabra, y la idea de deberes pendientes (a lo cual me he referido antes), el cuerpo oculto puede pensarse como una palabra escrita de forma incorrecta. Palabra inservible y, por esa razón, falsa. Si la comunicación verbal (oral, escrita) descansa en un lenguaje de palabras verdaderas, de acuerdo a Platón, como se ha comentado en el capítulo anterior, entonces al cuerpo encubierto le resultará imposible participar en la comunicación, en la comunidad.

Haciendo uso del alto contraste, Spence crea grandes áreas de luz, buscando lograr una continuidad entre la sábana y el muro. La oposición blanco-negro, y el simbolismo que encierra (blanco-silencio; negro-palabra), presente en la cartulina y las palabras, encuentra su continuación hacia afuera del espacio de la escritura. El hecho de que tanto la pared como la sábana que cubre el cuerpo sean blancas, simbólicamente, asemeja ésta a un muro más. Parece un muro que ha caído sobre el cuerpo, quitándole la vida. Por otro lado, la conexión entre la pared y la sábana nos permite construir la metáfora cuerpo/palabra. Lo único oscuro, debido a la sombra y al hecho de estar en el

interior, alejado de la luz, es el cuerpo. En este sistema semiótico binario, la palabra connota al cuerpo. Carne y esqueleto, simbólicamente, apuntarían hacia la palabra, a la palabra como escritura. La tinta simbolizaría, como en Nagiko niña (*El libro de cabecera*), la sangre.



Fig. 124-A. Regina José Galindo. *Reconocimiento de un cuerpo*, 2008.
(Performance en el CCE, Córdoba, Argentina. 1.

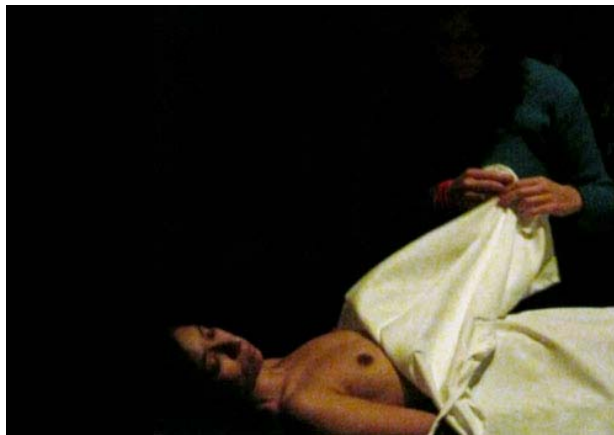


Fig. 124-B. Regina José Galindo. *Reconocimiento de un cuerpo*, 2008.
(Performance en el CCE, Córdoba, Argentina. 2.

En *Reconocimiento de un cuerpo* (Figs. 124-A y 124-B) la artista guatemalteca Regina José Galindo nos presenta, cubierto por una sábana, un cuerpo oculto, al que hay que reconocer porque, de acuerdo al juego de lenguaje forense presente en el título, ha perdido la vida. En esta performance el cuerpo anestesiado está, como el cuerpo de *Escribe o se borrado*, cubierto

con una sábana que los visitantes “podían levantar para ‘reconocer’ el cuerpo de Galindo, o de una mujer asesinada, o una víctima de represión, o cualquiera que pudiera ser la interpretación del observador luego de ver el cuerpo inerte y desnudo de una mujer joven de rasgos indígenas”⁷⁶⁷. El cuerpo que Regina Galindo somete a numerosos actos violentos en sus performances no es un cuerpo individual, no es su cuerpo, es el colectivo, el social. Al encarnarlo, la desaparición del cuerpo de la artista simboliza la desaparición de la colectividad. En este juego de alteridad el cuerpo desaparecido cobra presencia poco a poco con cada gesto de las manos, que levantan y halan la sábana de aquí y allá. Al cuerpo oculto de Escribe o se borrado no le está permitida tal ayuda, no goza de una mano que no sea la suya para descubrirse, para escribirse.

Al cuerpo tendido allí le corresponde un cuerpo, pero carece de sangre, de voluntad que ponga en juego la acción: cuerpo encubierto, blanca superficie. Oración borrada y oración por escribirse. Por escribirse y no por ser escrita, porque se espera que sea el mismo cuerpo quien se escriba y no que haga recaer esa acción en otro, no que le brinde o le permita a otro(s) escribirlo. A través del dispositivo simbólico del color, el cuerpo aparece como una superficie blanca y silenciosa. Desaparece, precisamente, porque deviene superficie blanca y silenciosa sobre la que, enfatiza Spence, todavía es posible escribir. Sobre el trabajo de Brus, John C. Welchman habla de la relación entre el color blanco, en alusión al espacio clínico e institucional, y la tortura: “Brus ofrece su mejor evocación de los parámetros clínicos e institucionales en que la blancura se convierte en instrumento de tortura”⁷⁶⁸. En la escritura propuesta en la obra de Spence es posible encontrar una lucha contra la institución, un tema que ha sido tratado más arriba, y la tortura de que es objeto el cuerpo. Su función consistiría en evidenciar el cuerpo que no puede manifestarse.

⁷⁶⁷ Reyes Franco, Marina (2010). En: “El cuerpo social por/en/de Regina José Galindo”. <http://www.scribd.com/doc/28093627/El-Cuerpo-Social-por-en-de-Regina-Jose-Galindo-texto-de-Marina-Reyes-Franco-2010> (10 de julio de 2010).

⁷⁶⁸ Faber, Monica (et al.), *op. cit.*, p. 21.

“Soy un completo abismo”⁷⁶⁹. Es la queja de Antonin Artaud en *El pesa-nervios*. La ausencia corporal, este vacío de cuerpo, tendría una parte positiva, pues, como dice Jérôme Sans, “el vacío es, de acuerdo a Novalis, ‘el camino que conduce al interior’”⁷⁷⁰. Parece tratarse, en *Escribe o se borrado*, de un cuerpo estático, no dispuesto a la actividad de la escritura corporal. Sin embargo, como en el *Bulto 1958* y *Bulto 1960* de Christo y en *Persecución infinita* de Bourgeois, algo parece estar gestándose en el interior. Bajo la sábana, bajo el tejido, una actividad estaría desarrollándose. “No es casual que entre los primeros sentidos de la palabra ‘representación’, el *Littré* haga figurar a la sábana con la que se cubre un ataúd vacío. La representación como envoltura de la muerte oscila así entre la corrupción real de la materia y la imagen del difunto, podría ser que la extrañeza cadavérica fuera también la de la imagen”⁷⁷¹. La ambigüedad entrelazada en el tejido parece estar presente también en lo que cubre, en el cuerpo, que se debate entre la vida y la muerte. Como se ha visto en el Capítulo 2, en el apartado “La escritura como manifestación de una interioridad”, con relación a las ideas de Roland Barthes, el texto es un tejido⁷⁷² que se construye a través de un entrelazado infinito. La relación del sujeto con el tejido (el texto) es de pérdida: “el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela”⁷⁷³. La sábana, ese tejido puesto sobre el cuerpo, es la causante de su pérdida. La sábana constituye, simbólicamente, el texto sobre el cuerpo construido no por sí mismo, sino por la institución. El uniforme, que podría ser considerado un tejido institucional, dice Spence, produce la desaparición: “En estas ocasiones me vestía con una falda negra de tafetán y blusa blanca (...).

⁷⁶⁹ Artaud, Antonin. *El pesa-nervios...* op. cit., p. 50.

⁷⁷⁰ “(...) the path that leads inside”. Sans, Jérôme. *The zero point of sculpture*, en: Erwin Wurm-Erwin Wurm-Wien, op. cit., p. 68.

⁷⁷¹ Maier, Corinne. *Lo obsceno...* op. cit.

⁷⁷² Barthes, Roland. *El placer del texto...* op. cit., p. 104.

⁷⁷³ Barthes, Roland. *Ibid.*

De esta forma estaba ‘bien vestida’ y ‘discreta’. (...) Era entonces invisible”⁷⁷⁴. Del mismo modo, un discurso institucional, impuesto sobre el discurso personal, haría invisible éste. Como en *El fantasma de la libertad*, donde el discurso disciplinario/judicial disuelve el cuerpo de la niña decretando su desaparición, la sábana tendría el valor de un discurso impuesto sobre el cuerpo. “Precisamente, la fenomenología de la imaginación poética nos permite explorar el ser del hombre como ser de *una superficie*, de la superficie que separa la región de lo mismo y la región de lo otro. No olvidemos que en esta zona de superficie sensibilizada, antes de ser hay que decir. Decir, si no a los otros, por lo menos a nosotros mismos. Y anticiparse siempre. En esta orientación, el universo de la palabra domina todos los fenómenos del ser, los fenómenos nuevos, se entiende”⁷⁷⁵.

Afirma Peter Sloterdijk que sólo los cuerpos de los muertos “pueden localizarse sin ambigüedad; frente a su mesa de granito el anatomista no se preguntará dos veces dónde está su objeto: para los cuerpos en el espacio exterior sólo importan las coordenadas del observador. En relación con seres que están *en vida* de modo humano extático, la pregunta acerca de su localización se plantea de modo radicalmente diferente, ya que la productividad primaria de los seres humanos consiste en trabajar por conseguir alojarse en relaciones espaciales propias, surreales”⁷⁷⁶. Como se ha visto en el párrafo anterior, el cuerpo de *Escribe o se borrado*, de modo ambiguo, estaría entre la condición estática y extática. La posibilidad de que bajo la sábana pueda leer el letrero situado en la pared, aunada a la probabilidad de que bajo la sábana respire, significaría que el cadáver, el caído, puede ponerse en pie, puede vivir. Es decir, que puede escribir.

⁷⁷⁴ “On these occasions I would be dressed in a black taffeta skirt and white blouse (...). In this way I would be “well dressed” and ‘discreet’ (...) I was therefore invisible”. Spence, Jo. *Putting Myself in the Picture...* op. cit., p. 16.

⁷⁷⁵ Bachelard, Gaston. *La poética del espacio...* op. cit., p. 260.

⁷⁷⁶ Sloterdijk, Peter. *Esferas I...* op. cit., p. 85

En *Femme maison*, dice Mignon Nixon, Bourgeois “demostró el predicamento de quien está excluido del discurso, y aún así habla”⁷⁷⁷. Este predicamento está presente en la obra de Spence. Contra la sábana, ese tejido que es también texto, habría un texto que, del otro lado de la sábana, está tejiéndose, haciéndose tejido. ¿Cómo se construye el texto/tejido desde el otro lado, desde el lado de lo no visible? ¿Cuál es el significado de lo que tejen las palabras en el interior desconocido? Pareciera que en la cara exterior de la manta nada ocurre, pero en la cara interior estaría llevándose a efecto una labor secreta, lenta. Acerca del santo sudario dice Didi-Huberman que, “antes que ser una efigie, un aspecto ‘reconocible’, un ‘retrato de Dios’, un Santo Rostro no es más que un campo de trazos sobre un tejido: un *sudarium* donde todo lo que hay para ver se supone que ha sido producido por contacto con el rostro del dios”⁷⁷⁸. De forma semejante al rostro del dios, bajo la sábana, por contacto, el cuerpo negado estaría escribiendo sus trazos.

El cuerpo muerto, objeto familiar en la antigüedad, posee a partir del siglo XII “un poder tal que su vista se vuelve insostenible. Durante siglos, será apartado de la vista, disimulado en una caja, bajo un monumento, donde ya no es visible”⁷⁷⁹. Envolver en un sudario, dice Ariès, es sepultar. Tal acción responde a la “necesidad de ocultar el cuerpo y el rostro del muerto a las miradas de los vivos”⁷⁸⁰. Sepultar sería ocultar, hacer invisible el cuerpo que se ha convertido en carroña. Bajo el sudario, el cuerpo negado estaría afirmándose, devolviendo aquello que le había sido negado. La primera escritura a la que se dedica, como respuesta a la orden en el cartel, sería de naturaleza secreta, pero

⁷⁷⁷ “With the *femme maison*, Bourgeois demonstrated the predicament of the speaker who is excluded from speech and yet speaks”. Nixon, Mignon. *Louise Bourgeois and a story of Modern Art*. Massachusetts, The MIT Press, 2005, p. 71.

⁷⁷⁸ « Avant que d’être une effigie, un aspect ‘reconnaissable’, un ‘portrait de Dieu’, une Sainte Face n’est qu’un champ de traces sur un tissu : un *sudarium* où tout ce qu’il y a à voir est censé avoir été produit par contact avec le visage du dieu ». Didi-Huberman, Georges. *L’empreinte...* *op. cit.*, p. 51.

⁷⁷⁹ Ariès, Philippe. *El hombre ante la muerte...* *op. cit.*, p. 145.

⁷⁸⁰ Ariès, Philippe. *Ibid*, p. 176.

corporal, no una escritura con el cuerpo (por ejemplo, con la mano) sino una escritura con la totalidad corporal: escritura huella.

Como en los bultos de Christo, la sábana obstaculiza la relación con el otro, la cancela. Con relación al cuerpo y la palabra Lawrence Durrell, en *Mountolive*, acuña un término que nos sirve de mucho: “la parte verdadera” del cuerpo, “la parte que no miente”⁷⁸¹. Ante Naruz, el propietario de una gran finca, comparece un peón muy joven. Ha cometido un delito. Al interrogatorio responde con mentiras. Naruz le corta un pedazo de carne y le advierte que seguirá cortando hasta llegar a la parte verdadera, aquella que no miente. Es de gran interés lo que plantea Durrell, pues está presente la idea de la carne como boca, capacitada para hablar. Si se diera el caso que Naruz tuviera que cortar incluso la boca del mentiroso, y ante la falta de verdad siguiera cortando, llegaría, en un determinado momento, a esa parte del cuerpo capaz de hablar para decir la verdad. Este hablar sin boca y escribir sin manos parece ser al que se refiere Spence.

4.3 Espacio ínfimo: sin lugar para el cuerpo ni la palabra.

En *Escribe o se borrado*, buscando poner en tela de juicio la dicotomía vida–muerte, Spence nos hace volver la atención hacia un espacio en cierta medida ignorado y, por ello, escasamente trabajado en el ámbito artístico tradicional, me refiero al espacio que se encuentra entre la vida y la muerte. Para tal efecto, enfoca su preocupación en dos rasgos humanos esenciales: el cuerpo y la palabra Entrelazándolos, las compromete en un destino común.

El problema de la escritura, como ha sido postulado por Ricoeur con base en la diferencia entre cuerpo y palabra, debe ser replanteado en el caso de la obra de Spence, donde se apunta evidentemente hacia un caso de auto-escritura

⁷⁸¹ “-Ahora vete –le dijo Naruz con el mismo chistido diabólico- y dile a tu padre que por cada mentira te voy a cortar un pedazo de carne hasta que lleguemos a la parte verdadera, la parte que no miente”. Durrell, Lawrence. *Mountolive*: Barcelona, Edhasa, 1970, p. 37.

corporal. La diferencia del cuerpo con la palabra, en el caso de la escritura no corporal, se debe al soporte de la escritura. Tal diferencia, que se desprende de “la fijación del discurso en algún portador externo, ya sea piedra, papiro o papel, el cual es diferente a la voz humana”⁷⁸², es superada con la escritura corporal. La diferencia entre el cuerpo y la palabra, un punto clave en la crítica de Ricoeur a la palabra, disminuye y, en un caso extremo como lo es *Escribe o se borrado*, desaparece.

En el caso de la escritura corporal, y sobre todo en la auto-escritura, se apreciaría una disminución en esta diferencia. La palabra, que antes se escribía en un soporte ajeno al cuerpo, ahora pasa a formar parte del mismo cuerpo. Ya no se trata de una cosa separada que lo trascienda (aunque la escritura, sobre todo la manuscrita, no es totalmente ajena al cuerpo, pues guarda cierto rasgo corporal), sino incorporada en él. Pasando a formar parte del cuerpo, la palabra reconfigura el cuerpo. Se encarna. El texto *ESCRIBE O SE BORRADO* representa una escritura fuera del cuerpo. Lo que se esperaría a partir de tal exigencia, es una escritura donde el cuerpo y la palabra fuesen lo mismo. A partir de esta obra, la relación palabra-cuerpo, postulada por Spence sería opuesta a la de Ricoeur, pues no se trataría de una diferencia, sino de una identidad.

En la escritura en soporte tradicional desaparece el factor humano, porque “ahora ‘señales’ materiales transmiten el mensaje”⁷⁸³. La escritura corporal, presente en las obras analizadas en esta investigación a partir de los bultos de Cristo, implicaría un resurgimiento del factor humano. Gracias a la palabra, el cuerpo textualizado sería superado, permitiendo un retorno del cuerpo de carne y hueso a partir de la palabra. La textualización, para Barker, consiste en una desrealización de la carne. La separación entre carne y representación provocaría que el cuerpo se volviera suplementario: “Ni del todo presente ni del todo ausente, el cuerpo está confinado, ignorado, erradicado del discurso, y,

⁷⁸² Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación*: México, Siglo XXI, 2003, p. 40.

⁷⁸³ Ricoeur, Paul. *Ibid.*, p. 40.

sin embargo, permanece en el borde de lo visible, turbando el espacio del cual se le ha exiliado”⁷⁸⁴. Este estar al borde de lo visible es representado por Spence mediante la aparición de las plantas de los pies.

El desplazamiento del cuerpo hacia el no cuerpo, característico de la escritura textual, representaría, en la escritura corporal –actividad opuesta en significado a la anterior-, una vuelta del cuerpo hacia sí mismo y un retorno al reino de lo visible. La escritura en el cuerpo desencadenaría una reaparición del cuerpo que, en la escritura cartesiana –de carácter conceptual y abstracto: mental-, pone en primer plano un cuerpo de pensamiento (argumentación, significado) antes que el cuerpo material.

Aunque pareciera apuntar en la misma dirección, el planteamiento de esta primera parte del capítulo, a propósito de *Escribe o se borrado*, difiere del que se ha hecho, en la segunda parte del capítulo anterior (*El libro de cabecera*), en dos puntos esenciales. En primer lugar, en *El libro de cabecera* la inexistencia de Nagiko, como la que es planteada en *El fantasma de la libertad* (filme analizado en el Capítulo 2) es simbólica. En la obra de Spence, por el contrario, nos encontramos con la atroz realidad del cáncer, algo muy semejante a lo que ocurre con Joseph Beuys y su accidente fundacional. En ambos artistas el cuerpo está, realmente, en peligro de desaparecer, en un caso por el accidente y en el otro por la enfermedad, acontecimientos que ponen de manifiesto la precariedad de la salud. Por otro lado, la escritura corporal presente en *El libro de cabecera*, consiste en palabras reales (signos) más que en una metáfora de la palabra. En *Escribe o se borrado*, como se verá, está presente la idea de una palabra que no es un simple signo inscrito en el cuerpo, sino, más bien, palabra viva que es cuerpo. En este sentido, me parece que la preocupación corporal de Jo Spence expresada en esta obra encontraría, en las ideas de Peter Sloterdijk expresadas en su texto *Venir al mundo, venir al lenguaje. Lecciones de Frankfurt*, una clarificación necesaria. Para el pensador alemán, todo ser humano “encarna una sílaba, una suerte de excrecencia única e intransferible

⁷⁸⁴ Barker, Francis. *Cuerpo y temblor... op. cit.*, p. 82.

de consonantes y vocales, una sílaba viva que va de camino a la palabra, al texto”⁷⁸⁵. Estas sílabas vivas que son los seres humanos, encontrarían, a través de la escritura metafórica del cuerpo, una proyección exterior. Esto será desarrollado, puntualmente, a lo largo de la primera parte de este capítulo.

De vuelta al cartel, cabe aclarar que el espacio hacia el que Spence nos pide dirigir la atención no es el que corresponde a la intersección de los dos dominios aludidos, vida y muerte. No se trata de un espacio de inclusión, el que correspondería a la conjunción “y”, donde una y otra (muerte y vida) convergen, donde una no es sino la continuación o conclusión de la otra. Jo Spence se refiere al espacio de exclusión, de la “o”, de donde tanto la vida como la muerte están excluidas. Pensar esta zona “espacial” (por llamarla de algún modo), correspondiente al guión, “-” (de la relación *vida-muerte*), resulta de por sí problemático, ya que se presenta, más que como un espacio en sí mismo, como la línea que separa dos espacios. No se trata del espacio donde acontece la vida, el reino del devenir, ni de aquél donde reina la muerte, donde el devenir ya resulta imposible.

“El miedo es aquí el ser mismo. Entonces, ¿dónde huir, dónde refugiarse? ¿A qué afuera podríamos huir? ¿En qué asilo podríamos refugiarnos? El espacio no es más que un ‘horrible afuera-adentro’”⁷⁸⁶. En el espacio correspondiente a la línea fronteriza⁷⁸⁷, tanto la vida como la muerte parecen suspendidas, por lo que podría ser pensado no sólo como un espacio excluido del espacio sino que también del tiempo, en ese sentido espacio del no devenir. El de lo intermedio es representado como un espacio suspendido en el tiempo. “Fuera de mí, de los límites de mi cuerpo, existe el movimiento (...) Yo soy la nada para todos”⁷⁸⁸. O, más bien, como un espacio de donde el tiempo ha sido expulsado,

⁷⁸⁵ Sloterdijk, Peter. *Venir al mundo, venir al lenguaje...* op. cit., p. 18.

⁷⁸⁶ Bachelard, Gaston, op. cit., p. 257.

⁷⁸⁷ El tema del límite ha sido ya bastante analizado en el capítulo 2 y el 3, como para volver sobre ello aquí.

⁷⁸⁸ Arlt, Roberto. *Los siete locos...* op. cit., p. 73.

impidiendo el devenir. Para E. M. Cioran la existencia consistiría en la caída de la eternidad: “Los otros caen en el tiempo; yo, por mi parte, he caído del tiempo. A la eternidad que se erigía por encima de él sucede esa otra que se sitúa por debajo, zona estéril en la que ya no se experimenta sino un sólo deseo: volver al tiempo, elevarse hacia él a toda costa, apropiarse de una parcela de él en la que instalarse, darse la ilusión de una morada. Pero el tiempo está cerrado, es inalcanzable: y en la imposibilidad de penetrar en él estriba esa eternidad negativa, esa eternidad *mala*”⁷⁸⁹. Se cae, desde la eternidad, hacia el tiempo, se cae en el tiempo, en la existencia que es devenir, lo cual nos convierte en seres humanos. Luego se refiere Cioran a una segunda caída, la que lleva al hombre desde el tiempo, hacia la locura, es decir, la cancelación de todo devenir. Es el espacio donde ya no hay tiempo. Bajo la sábana, en *Escribe o se borrado*, el espacio se hallaría ausente, también el tiempo. El tiempo se ha convertido allí en una máquina oxidada. El espacio resulta imposible, no es un sitio para moverse, para andar, para dejar huellas, porque las plantas de los pies han quedado fuera. Allí toda posibilidad de devenir está liquidada.

Tal vez quienes más se hayan acercado a este tema de existencia en el límite (y en ese sentido espacio sin espacio) sean los accionistas vieneses, en particular Günter Brus. El análisis de su obra, correspondiente al Capítulo 3 de esta investigación, apunta en esa dirección. Recordemos que Brus se presenta a sí mismo como una herida, como el hombre/herida (en *Paseo vienes*). Para trascender esta zona de grosor inexistente y amplitud negada, correspondiente al guión (el guión simboliza la herida), Spence propone un tipo de escritura de orden corporal.

En los términos que es abordado por Spence, este espacio intermedio⁷⁹⁰ encierra una importancia capital, ya que aparece situado entre dos de las

⁷⁸⁹ Cioran, E. M. *La caída en el tiempo*: Barcelona, Tusquets, 1993, p. 160.

⁷⁹⁰ A un espacio intermedio, semejante al que se destaca en *Escribe o se borrado*, se ha referido Duchamp llamándolo *infraleve* (*inframince*); Beuys lo llamó el espacio del “entre-deux”. Una reflexión más amplia sobre el tema en Duchamp y Beuys está presente en el Capítulo 1.

experiencias existenciales más importantes para el ser humano, como lo son la vida y la muerte. Debido a la dificultad para percibirlo, a su naturaleza nuclear o a la combinación de ambas, al espacio de lo intermedio aparece asociada una gran carga simbólica. Magnético, el espacio negado deja sentir su fuerza de atracción. En *Escribe o se borrado* se busca agudizar la crisis inherente a toda línea fronteriza, en especial a ésta, porque, precisamente, allí aparece situado el cuerpo.

“En este ‘horrible dentro-fuera’ de las palabras no formuladas, de las intenciones de ser inconclusas, el ser, en el interior de sí mismo, digiere lentamente su nada. Su aniquilamiento durará ‘siglos’”⁷⁹¹. Como si se tratase de un telón, la sábana ha caído sobre el cuerpo derribándolo, demostrando tener un peso mucho mayor del que podría suponerse. La sábana es, también, un tejido. Como se ha dicho en el Capítulo 3, es un tejido de palabras y, en ese sentido, es “‘vestido de ideas’, un vestido tejido, en esta ocasión con conceptos filosóficos muy precisos. Se trata, en suma, de interponer una pantalla”⁷⁹². A partir de la metáfora del *text/il*⁷⁹³, la unión entre el tejido y el texto, Jane Blocker encuentra seductora la labor de abrir orificios en la envoltura (tela y palabras). La seducción, para Jean Baudrillard⁷⁹⁴, remite a un contexto ideológico donde el principio femenino pervierte los términos del enfrentamiento con lo masculino.

⁷⁹¹ Bachelard, Gaston, *op. cit.*, p. 256.

⁷⁹² Argullol, Rafael (et al.). Didi-Huberman, Georges. “Abrir a Venus. Desnudez, sueño, crueldad”, en: *El desnudo en el Museo del Prado*: Barcelona, 1998, p. 376.

⁷⁹³ La metáfora del *text/il*, es decir, la unión entre texto y tejido esta presente a partir del análisis de la *Tina* de Beuys. En las obras analizadas a partir del Capítulo 2 tal metáfora está presente. Blocker, Jane. *What the body cost...* *op. cit.*, p. xi.

⁷⁹⁴ Para Baudrillard la seducción es, más que un enfrentamiento, un juego. En esta relación se rompen los roles y los espacios asignados a los principios femenino y masculino. Todo el poder de la seducción, de signo femenino, radicaría en el desorden y la perversión. La seducción es “un adorno, hace y deshace las apariencias como Penélope teje y desteje su tela y el deseo mismo se hace y se deshace bajo su mano. Pues es la apariencia y el dominio de las apariencias quien gobierna”. Baudrillard, Jean. *De la seducción...* *op. cit.*, p. 85.

Corresponde a una labor eminentemente femenina -esa de la tijera, el hilo y la aguja-, reconstruir el text/il que envuelve el cuerpo apresándolo. Esta abertura de carácter seductor permitiría la liberación del cuerpo preso en el text/il. El simbolismo de la tela que envuelve, el telón, nos llevaría a una lectura en términos teatrales del enfrentamiento. Lo que pudiera salir por la abertura, el cuerpo, correspondería a la función teatral, definida por la idea de espectáculo. El efecto prismático de la seducción, para Baudrillard, “no consiste en la apariencia simple, en la ausencia pura, sino en un eclipse de la presencia. Su única estrategia es: estar/no estar ahí, y asegurar así una especie de intermitencia, de dispositivo hipnótico que cristaliza la atención fuera de todo efecto de sentido. La ausencia seduce a la presencia”⁷⁹⁵. La participación de la mujer en la reconstrucción del text/il le permitiría manejar el efecto de telón, que podría entenderse como la exhibición seductora del cuerpo oculto, lo cual está presente en *Interior Scroll*, obra de Schneemann que será analizada en la segunda parte de este capítulo.

El peso del tejido habría impedido la función del cuerpo (como en los bultos de Christo). ¿Cuál era esa función? La vida. El tejido (como se verá más adelante, y como se ha apuntado más arriba, citando a Barthes) también es un texto. Entonces el texto habría caído sobre el cuerpo, impidiéndole ponerse de pie, despojándolo de su vida. ¿Sepultándolo? En el Capítulo 1 se ha visto que la caída, la catástrofe, puede tomarse como una de las ideas importantes en el arte del siglo veinte. Las cosas del arte, dice Didi-Huberman, “comienzan con frecuencia a contrapelo de las cosas de la vida. La vida comienza por un nacimiento, una obra puede comenzar bajo el imperio de la destrucción: reino de las cenizas, recurso del duelo, retorno del fantasma, necesaria apuesta contra la ausencia”⁷⁹⁶. *Escribe o se borrado*, como los bultos de Christo y *Persecución infinita* de Bourgeois, empieza con la caída de un cuerpo. La

⁷⁹⁵ Baudrillard, Jean. *Ibid.*, p. 83.

⁷⁹⁶ « Les choses de l'art commencent souvent au rebours des choses de la vie. La vie commence par une naissance, une œuvre peut commencer sous l'empire de la destruction : règne des cendres, recours au deuil, retour de fantômes, nécessaire pari sur l'absence ». Didi-Huberman, Georges. *Génie du non-lieu... op. cit.*, p. 9.

escritura, que también es recorrido, viaje, como se ha visto con Nagiko (*El libro de cabecera*), “comienza con la pérdida, con la caída de un cuerpo que se desvanece”⁷⁹⁷. Nos recuerda Pedro Sánchez Cruz que la palabra ‘cadáver’ “proviene del latín *cadere*, que significa, en su raíz etimológica, ‘caer’; y, ciertamente, ¿qué es el ‘escombro’ sino la parte desprendida de una arquitectura que ha tornado su anterior verticalidad, su natural impoluto ascensional, en un proceso de caída libre que transforma la atmósfera clara y luminosa del cielo en el aire sombrío e irrespirable de la escombrera?”⁷⁹⁸. El tema de la caída, junto a los del desprendimiento y la fragmentación, aparecen desde el Capítulo 1 con el *Urinario* y la *Tina*, y se repiten en cada una de las obras hasta encontrar en *Escribe o sé borrado* su mayor intensidad.

Didi-Huberman habla del retorno del fantasma, tema que ha sido analizado en el Capítulo 2 con relación a la obra de Christo y *El fantasma de la libertad* de Buñuel. La escritura, en ese sentido, podría ser tomada como la proyección fantasmal del cuerpo desaparecido. A diferencia de los bultos de Christo, no ha sido necesaria la utilización de cuerdas y sogas para enredar y anudar, para refrenar el cuerpo. ¿Por qué? Porque en cierta forma este cuerpo no está vivo. El color del *Bulto 1958* de Christo indica que ha sido desenterrado; a pesar de lo cual está presente el deseo y la lucha del cuerpo por salir. Por eso es que en aquel capítulo he abordado el tema del cadáver amenazante. Pero pareciera que el cuerpo bajo la sábana de *Escribe o se borrado*, por el contrario, no manifiesta ningún deseo de terminar con la situación que lo reduce, aunque más arriba me he referido a que a este cuerpo, como al de *Bulto 1958* precisamente, estaría asociada algún tipo de actividad secreta, desafiante, en tanto es el resultado de una respuesta al poder represor. Esto es tan cierto, que es necesaria la intervención de alguien más, mediante una orden colocada en la pared. El cartel cumple, además, la función de recordatorio. Si la orden

⁷⁹⁷ « (...) notre parcours, commence avec la perte, avec la chute d'un corps qui s'évanouit ». Mauron, Pierre et de Ribaupierre, Claire. *Le corps évanoui... op. cit.*, p. 12.

⁷⁹⁸ Cruz Sánchez, Pedro A. *La vigilia del cuerpo... op. cit.*, p. 99.

verbal puede ser olvidada, las palabras escritas están allí para que al cuerpo la sea imposible olvidar su cometido.

“*No Exit* es una traducción del título de la obra de Jean-Paul Sartre *Huis Clos* (literalmente ‘puertas cerradas’), en la cual Sartre afirma que ‘el infierno es la otra gente’. Pero, añade Bourgeois, el infierno es también la ausencia de otra gente”⁷⁹⁹. El Infierno sería el cuerpo aislado, apartado de los otros. Para que el cuerpo encerrado consiga salir, para que logre hacerse presente, Spence propone la búsqueda de una palabra que abra. Escritura capaz de abrir puertas y ventanas al espacio de la anulación. Acerca de este espacio aplastante encontramos algunas claves en Lawrence Durrell y Franz Kafka, dos escritores en cuyas obras el tema del cuerpo, en relación con el espacio y la existencia, es una problemática central. En *Justine*, novela perteneciente a *El cuarteto de Alejandría*, Darley, un personaje que es escritor, afirma sentirse “como si el cielo estuviera pegado a la tierra, y yo entre los dos, respirando por el ojo de una aguja”.⁸⁰⁰ El espacio se reduce adquiriendo el grosor y la amplitud del ojo de una aguja, por donde sólo resulta posible respirar y mirar (por el ojo de la aguja, no por el ojo humano), sin libertad siquiera para parpadear. En *La metamorfosis*, una vez transformado en cucaracha, el único espacio que Gregorio Samsa considera adecuado para su cuerpo, habiendo otra gente en su habitación, es bajo el sofá, donde no pueda ser visto. “A pesar de estar medio dormido, Gregorio se sobresaltó y corrió a ocultarse de nuevo debajo del sofá. Mas permanecer allí aunque sólo el breve tiempo en que la hermana estuvo en el cuarto, costóle ahora gran esfuerzo de voluntad, pues, a consecuencia de la copiosa comida, su cuerpo habíase abultado algo y apenas se podía respirar en aquel reducido espacio. Presa de un leve ahogo miraba, con los ojos un poco salidos de sus órbitas, a su hermana, completamente ajena a lo que le sucedía (...)”.⁸⁰¹ A causa de la metamorfosis, un accidente súbito e inexplicable, Gregorio Samsa pierde tanto el cuerpo como la palabra,

⁷⁹⁹ Bernadac, Marie-Laure. *Louise Bourgeois... op. cit.*, p. 117.

⁸⁰⁰ Durrell, Lawrence. *Balthazar*. Barcelona, Edhasa, 1970, p. 89.

⁸⁰¹ Kafka, Franz. *La metamorfosis*. Madrid, Alianza, 2004, p. 43.

lo que lo obliga a permanecer oculto y en silencio. Pérdida de la forma y los movimientos correspondientes a un cuerpo humano, por un lado; por el otro, carencia de la facultad de articular sonidos que remitan a un lenguaje. Ante esta eventualidad, el sofá cumplirá una función análoga a la sábana en la obra de Spence. Kafka refuerza la idea de ocultamiento: debido a su tamaño, pues se trata de una cucaracha del tamaño de un ser humano, a Gregorio Samsa le resulta insuficiente la parte de debajo del sofá para ocultarse, por lo que, él mismo, se vale de una sábana para hacerse desaparecer. Oculto, su repugnante aspecto ya no será causa de sufrimiento para la madre. El cuerpo metamorfoseado, afirma Piedad Solans, “aparece vestido, disfrazado, invadido (...), por otra envoltura ajena que no es su piel, que lo embala, cubre, enrolla, ciñe, comprime y enfunda en una forma que no es su forma (...) envuelto en vendas, en telas, en gasas que le confieren el diseño de un paquete, un envoltorio, un producto que lo cubre, oculta y paraliza”⁸⁰². El encubrimiento, permitido por el tejido, por el texto, se convierte en una estrategia que apunta a la desaparición del cuerpo humano.

Como es mostrado por Bourgeois a través de *Mujer-casa*, el cuerpo es aquejado por una metamorfosis dolosa y maligna, dirigida por una asociación de poderes que lo sobrepasa. Como ocurre con Gregorio Samsa, el cuerpo del ser humano de la sociedad occidental contemporánea habría sido cortado de la comunidad, seccionado, convertido en insecto, condenado a no participar en la comunicación verbal, por la pérdida del lenguaje, ni en la visual, por el aspecto monstruoso (la imposibilidad de ser visto). Desde una perspectiva de género, Bourgeois critica la dominación a partir de la figura del padre y el esposo en el ámbito doméstico. Beuys, por su parte, denuncia la opresión política y su efecto negativo sobre la creatividad artística. Para superarla propone la transformación de “los sistemas que (...) están basados en la violencia y todas sus formas imaginables”⁸⁰³. Es por ello que su objetivo consiste en cambiar el orden social. La obra de Christo tiene también un fuerte contenido político,

⁸⁰² Solans, Piedad. *Accionismo vienes... op. cit.*, p. 41.

⁸⁰³ Klüser, Bernd. *Joseph Beuys... op. cit.*, p. 89.

sobre todo la que corresponde a la década de 1960s, pues representa una defensa de la libertad ante la limitación geográfica impuesta por los sistemas totalitarios. En el caso de Brus la crítica se circunscribe al cuerpo, que considera un espacio arrebatado por el estado y construido a beneficio suyo, dejando al ser humano una existencia descorporalizada. Jo Spence, de modo semejante a Brus, cuestiona a través de *Escribe o se borrado* la forma en que el poder institucional médico-legal reduce el cuerpo a una superficie blanca, aniquilándolo⁸⁰⁴.

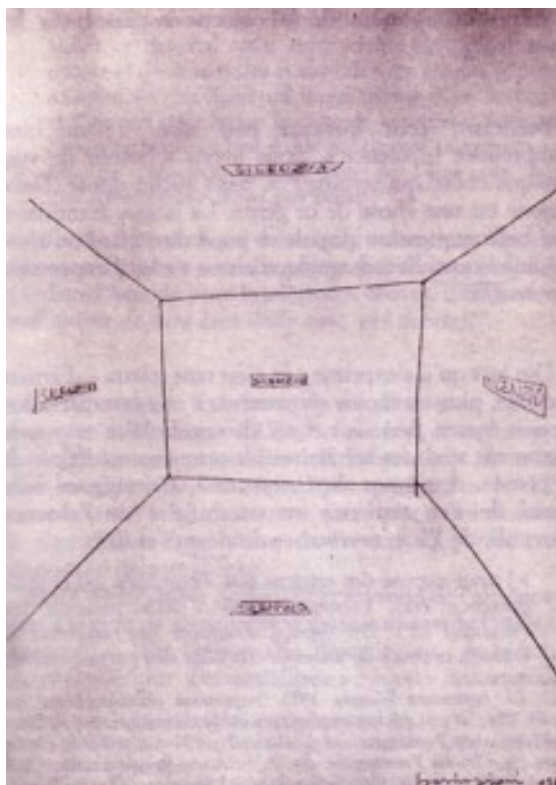


Fig. 125. C. Parmiggiani. *Silencio*, 1971.

Una obra de Parmiggiani, llamada precisamente *Silencio* (1971) (fig. 125), caracteriza atinadamente este espacio, asociándolo con la pérdida del cuerpo. Como en *Escribe o se borrado*, el cuerpo habría desaparecido, aunque no por completo, pues la única parte que ha quedado son los ojos. O más bien, tan

⁸⁰⁴ La relación existente entre la obra de Spence y la institución clínica es un tema que se ha tratado en el inicio de este capítulo.

solo la capacidad de leer, la mirada, y ésta es invisible. El cuerpo bajo la sábana, en *Escribe o se borrado*, como lo indica el enunciado pegado al muro, está entre la vida y la muerte. Aún encubierto, como se ha dicho antes, parece conservar la facultad visual que, a través de la sábana, le permitiría leer. El cuerpo prisionero de la habitación en *Silencio* se vuelve invisible, como Aliette en *El fantasma de la libertad*, que presa de una existencia indeterminada y, marcada por la intermitencia presencia/ausencia, tiene problemas para ser percibida.

“Parmiggiani, definió sus propias instalaciones como ‘teatros donde es el silencio lo que se representa’”⁸⁰⁵. *Silencio*, indica un espacio en el cual todas las paredes, incluidos los muros y el plafón, a excepción del suelo donde se encontraría el espectador, están marcados con la palabra silencio (silenzio). La cámara del silencio apresa al espectador. En *Silencio*, como en la obra de Spence, está presente una densa atmósfera de mutismo. El espectador se encuentra frente a un diseño muy simple, el trazo a mano alzada de una habitación. Al fondo se ve la única pared completa, un cuadrado. De cada vértice salen las líneas que corresponderían a la unión de los muros, líneas que en perspectiva corren hacia fuera del cuadro, sin llegar a completar la única pared faltante, o el piso, como dice Didi-Huberman. Puede entenderse que, mediante la abertura (en el caso de *Silencio*, el piso; en el caso de Spence la abertura por donde salen los pies), el espacio real se comunica con el espacio de la ficción, lo cual hablaría del peligro de un contagio. El espectador, quien lee el letrero al fondo de la habitación (*Silencio*), o el letrero en la pared (*Escribe o se borrado*), se encuentra de pronto confrontado con el silencio. Pareciera que tanto Parmiggiani como Spence buscan que el espectador se dé cuenta que el cuerpo prisionero es, precisamente, el suyo. El que se cree libre estaría, en realidad, cautivo. Afirma Jessica Evans: “Un tema estético y semántico recurrente en la obra de Spence es el desenmascaramiento de las

⁸⁰⁵ « Parmiggiani définit ses propres installations comme des “théâtres où c’est le silence qui est représenté ». (...) Une autre esquisse de 1971, intitulée Silenzio, se contente d’indiquer un espace dont toutes les parois –murs et plafond, mais pas le sol où se trouve le spectateur- son marquées du mot silenzio, comme si c’était, dans un projet architectural, le nom de la couleur à passer su les murs ». Didi-Huberman, Georges. *Génie du non-lieu... op. cit.*, p. 46.

formas idealizadas dentro de cualquier ámbito, pero sobre todo en el ámbito de la imagen del cuerpo⁸⁰⁶. En *Silencio*, en medio de cada una de las paredes visibles, hay una palabra escrita a mano, enmarcada también: silencio. La palabra encerrada no es palabra, parece ser la aclaración de Parmiggiani, sino silencio. Con base en lo anterior podría afirmarse que el cuerpo encubierto (como el cuerpo en el bulto de Christo), silente, no es cuerpo. Para salir, el cuerpo debe convertirse en palabra. Si “la página blanca es un silencio impuesto. Sobre ese fondo de silencio⁸⁰⁷ deberá escribirse el cuerpo. Delante de su página blanca, apunta Michel de Certeau “cada niño está ya en la posición del industrial, del urbanista, o del filósofo cartesiano, -de tener que administrar el espacio, propio y ajeno, donde poner en obra un deseo propio⁸⁰⁸. El cuerpo sería ese espacio propio, propio y ajeno, donde el ser humano pone en obra su propio deseo.

4.4 Despojo o trofeo: la planta de los pies.

Si nos atenemos a un fragmento de lo escrito en el cartel, “(...) se borrado”, allí está también la idea del cuerpo como palabra. Todavía es el cuerpo palabra. alguna palabra, aunque no se vea otra, en términos corporales, que la asociada a los pies. Para recuperarse, advierte Spence, deberá hacerse dueño de la palabra que niega su cuerpo, la correspondiente a la tarjeta que cuelga del pie, y recuperarlo como acción y espacio de escritura. La escritura aparece aquí como una estrategia política que apunta hacia la visibilidad. Y tal estrategia debería empezar, de acuerdo a lo mostrado en la imagen, con la apropiación de los pies, es decir, con la colocación de los pies sobre la tierra, lo que implicaría, en primer lugar, el paso del eje horizontal al vertical.

⁸⁰⁶ Ribalta, Jorge. *Jo Spence... op. cit.*, p. 50.

⁸⁰⁷ Jabès, Edmond. *Un extranjero con, bajo el brazo, un libro de pequeño formato*. Barcelona, Círculo de Lectores, 2002, p. 12.

⁸⁰⁸ « Devant sa page blanche, chaque enfant est déjà mis dans la position de l'industriel, de l'urbaniste, ou du philosophe cartésien, -celle d'avoir à gérer l'espace, propre et distinct, où mettre en œuvre un vouloir propre ». De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien... op. cit.*, p. 199.

Las plantas de los pies, única parte no visible del cuerpo del *homo erectus*, remite a la huella, que, siempre, nos habla de una ausencia. Ausencia del cuerpo que pasó, del cuerpo que ya no está. Dice Didi-Huberman que la huella es el proceso que, mediante el contacto, pone en juego un dispositivo de rememoración. Involucra un cuerpo y un sustrato a través de un gesto de presión, un grado de fuerza, un ángulo de incidencia⁸⁰⁹. En la medida que estos pasos se encuentran presentes en la escritura, la palabra podría ser tomada como una huella. En ese orden de ideas, pareciera que en *Escribe o se borrado* Spence habría podido construir una analogía entre escritura y recuperación de los pies. Si el cuerpo bajo la sábana ha perdido el contacto con el mundo, la escritura aparecería como la estrategia para volver a establecer contacto con él, a partir de la huella dejada por la palabra/cuerpo.



Fig. 126. Marcel Duchamp. *Torture morte* 1959.

⁸⁰⁹ "En el caso de la huella, este margen de indeterminación está por todos lados: está en el sustrato, en el cual las mínimas modificaciones de textura pueden transformar completamente el resultado; está en el gesto de presión, su grado de fuerza, su ángulo de incidencia, etc. (...)". « Dans le cas de l'empreinte, cette marge d'indétermination est partout : elle est dans la substrat, dont les moindres modifications de texture peuvent transformer complètement le résultat ; elle est dans le geste de pression, son degré de force, son angle d'incidence, etc. ». Didi-Huberman, Georges. *L'empreinte...* op. cit., p. 26.

A partir del siglo XIX, como ya lo había anotado Benjamin en el *El libro de los pasajes*, la modernidad estaría colmada de huellas, debido al crecimiento de los aparatos administrativo e industrial, que expulsan de los sistemas la experiencia y la práctica (ambos rasgos corporales) en beneficio de ellos mismos⁸¹⁰. Integrado en los múltiples sistemas que conforman la cultura moderna, primero, y luego la post-moderna, el cuerpo íntegro desaparece dejando tras de sí, como único rastro, la facultad de dejar huellas –las plantas de los pies. Paradójicamente, la única huella que hay es la facultad de hacerlas. La planta de los pies, en el *homo erectus*, es la única parte del cuerpo que deja huellas al andar, lo cual constata su desplazamiento, su andar por el mundo, su puesta en contacto con él. La exposición de las plantas de los pies sería el más claro indicio de inmovilidad, de pérdida de verticalidad, de pérdida de mundo.

Tortura a muerte (*Torture morte*, 1959) (Fig. 126) de Duchamp, y *Mis trofeos* (*Mes Trophés*, 1986-88) (Fig. 127) de Annette Messager nos ofrecen dos representaciones opuestas de las plantas de los pies. En Duchamp el título es un juego de palabras, como en tantas de sus obras, que busca la ambigüedad, el juego siniestro. Duchamp parte del término francés que designa una naturaleza muerta, *nature morte* y lo convierte en *Torture morte*. Se trata de unas plantas de los pies cubiertas de moscas. La obra se refiere a una tortura hasta la muerte, una tortura mortal. El cine nos ha entregado un tipo de tortura que consiste en pasar la pluma de un ave por la planta de los pies del torturado, quien debe encontrarse inmovilizado. Eso nos habla de la sensibilidad extrema de esta parte del cuerpo en el hombre calzado. Para hacer hablar a Cuauhtemoc, para que dijera dónde tenía ocultos los tesoros magníficos que ansiaban los conquistadores españoles, le hicieron quemar los pies. Estos ejemplos destacan la importancia estratégica que representan los

⁸¹⁰ "Incremento de las huellas debido al moderno aparato administrativo". (p. 243) Y: "Las maquinas expulsan del proceso de producción la experiencia que da la práctica. En el proceso administrativo, la compleja organización tiene un efecto análogo". En: "El Interior y la huella". Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*: Akal, Madrid, 2005, p. 235.

pies en el marco de una lucha que toma como espacio de enfrentamiento el cuerpo. La sensación de las patas de una mosca, que resulta molesta en cualquier parte de la piel, provoca un movimiento innato para sacudírsela. Imaginemos lo que pasaría cuando el cuerpo, como en el caso de la obra de Duchamp, ha devenido sólo plantas de los pies, adquiriendo una bidimensionalidad siniestra. Este cuerpo, inmovilizado en tanto bidimensional, resultará incapaz de sacudirse la tortura de las moscas.



Fig. 127. Annette Messenger. *Mis trofeos* (*Mes Trophés*, 1986-88).

En *Mis trofeos* (Fig. 127) Annette Messenger, por su parte, ha elegido las plantas de los pies para expresar la plenitud del cuerpo, su riqueza metafórica. En las plantas de Messenger se unen, mediante el diseño, los pies y las manos. Al encontrarse las plantas separadas del cuerpo, en *Tortura a muerte*, las manos (con el resto del cuerpo) habrían sido mutiladas. Messenger propone la unión de pies y manos, de plantas y palmas. A través de esta sugerencia, presente en su obra, por la participación de las manos en el diseño de las plantas, el cuerpo, visto como segmento, como corte⁸¹¹, recuperaría su forma

⁸¹¹ Como se ha presentado en el Capítulo 3, sobre todo a partir del trabajo de Linda Nochlin. Nochlin, Linda. *The body in pieces ... op. cit.*

cíclica, dejando atrás la condición discontinua denunciada por Bataille en *El Erotismo*⁸¹². En ese sentido, se trata de una obra eminentemente erótica, pues su tema es el encuentro con uno mismo. A partir de la unión de pies y manos, por la inscripción simbólica desarrollada por éstas, no se trata ya de un cuerpo que se inicia en la planta de los pies o que termina allí. Como en el caso del círculo, se trataría de un cuerpo que tiene su principio en cada punto, en ese sentido, un cuerpo infinito.

Mediante la escritura, el trazo, el autógrafo y la firma, Messenger se codifica. Auto-representándose, se proyecta en un conjunto de signos construido por ella misma y no por otro. La escritura hace aparecer la planta de los pies. En *Tortura a muerte* la planta de los pies es una parte perdida definitivamente del cuerpo. O más bien, puesto que es lo único que se ve de éste, habría que decir que las plantas perdieron el resto del cuerpo. La planta de los pies, en *Mis Trofeos*, es un espacio ganado, auto-inscrito. Es ganado por el hecho, también, de ser capaz de encontrarse con las manos, de unirse a ellas mediante el acto de escritura. El movimiento de las manos, o de la mano, hacia los pies para escribir en ellos, dibuja un círculo⁸¹³. De acuerdo al Diccionario de la Real Academia Española, un trofeo puede ser visto como una “Insignia o señal de una victoria”. Pero esta palabra tiene otra acepción: trofeo también es el “Despojo obtenido en una guerra”. En *Tortura a muerte* el cuerpo ha sido despojado dejándole sólo las plantas. Se trataría de la pérdida ocurrida al final de una guerra. En ambas obras está latente la idea de un enfrentamiento que toma como lugar el cuerpo humano y que se circunscribe, puntualmente, a la planta de los pies.

Jo Spence plantea el mismo problema. Un cuerpo sería, de acuerdo a esta obra, sólo un órgano amputado, un fragmento. La escritura aparece, de acuerdo al planteamiento de Spence y Messenger, como la lucha que apunta

⁸¹² Bataille, Georges. *El Erotismo... op. cit.*

⁸¹³ Tema que ya ha sido desarrollado como estética de la espiral.

hacia la obtención de otras partes del cuerpo, otros trofeos. La escritura corporal devendría, así, el enfrentamiento que busca recobrar una realidad arrebatada.

En *Mujeres de Alá (Women of Alla)* (Fig. 128), de Shirin Neshat, está también presente un enfrentamiento que tiene como eje la planta de los pies. A diferencia de *Escribe o se borrado* la escritura no implica la declaración de un cuerpo muerto, sino de un cuerpo vivo dispuesto al combate. La escritura, que en el cuerpo de la obra de Spence da cuenta de un cadáver, en *Mujeres de Alá* puede convertir en cadáver a aquél que se acerque a leer. Se trata, definitivamente, de un cuerpo vivo, un cuerpo femenino vivo y peligroso. Por la cercanía del cañón del arma, las palabras adquieren el simbolismo de proyectiles. De tal suerte, la escritura puede ser vista como un arma. Esta obra redimensiona la función y los alcances de la escritura en el marco de un enfrentamiento ideológico y político basado en el cuerpo.



Fig. 128. Shirin Neshat, (De la serie *Mujeres de Alá -Women of Alla*), 1994.

A diferencia de Spence, en *Suela, pie desnudo* (Ca. 1930) (Fig. 129) Jacques André Boiffard⁸¹⁴ presenta una planta desnuda y otra encubierta, calzada. Una es visible y la otra no-visible. Hay un zapato, y dentro de él, suponemos, un pie. Lo que resalta en la obra de Boiffard, y que quisiera traer a colación en el análisis de la obra de Spence, es la fragilidad presente en el pie descalzo. La sensación de desamparo de la planta es incrementada por el zapato. Hay un profundo simbolismo asociado al zapato en la sociedad occidental. La parte del cuerpo a la que se le ha asignado el dispositivo de protección de mayor fuerza y grosor es el pie. No ocurre así en otras culturas, sobre todo en las culturas arcaicas, donde no se utilizan zapatos y el pie anda descalzo. Libre, el pie desarrolla una protección propia, precisamente allí, en la planta, que luce tan frágil en la imagen de Boiffard. Al ser calzado, el pie ha sido sensibilizado y debilitado, en otras palabras, incapacitado para entrar en contacto con el mundo. El pie que nos presenta Boiffard no sólo está descalzo, sino desnudo: no tiene zapato ni calcetín. Están ausentes las dos cubiertas que, protegiéndolo, lo separan del mundo. Se le llama planta porque el cuerpo está plantado a causa de ella, a través de ella, en la tierra. En *El dedo gordo del pie* Bataille⁸¹⁵ ha destacado la metáfora del hombre/árbol: sólo gracias a la planta el cuerpo consigue una erección correcta; sólo mediante la dimensión horizontal de la planta se consigue el dominio de la verticalidad del *homo erectus*. Dispositivo perverso, el zapato separa al pie de la tierra. Le brinda un ascenso, implica una elevación, mínima pero real. Y si en el *homo erectus* es el pie la parte que lo une a la tierra, el mundo concreto, entonces el zapato consigue separarlo del mundo. El cuerpo aparece, a partir de la utilización del zapato, como un árbol desenraizado. La almáciga es el lugar donde se siembran ciertas semillas para que luego sean transplantadas. Sembrada en el zapato, la planta de pie daría cuenta de un cuerpo desenraizado, separado de la tierra, de la naturaleza, fragmentado, roto en su unidad con el mundo. El zapato ha devenido esa suerte de almáciga donde el cuerpo se ha plantado,

⁸¹⁴ Otras obras suyas referentes a los pies son: *Dedo gordo del pie* (ca. 1930) y *Sin título* (1929).

⁸¹⁵ Bataille, Gorges. *Oeuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1973.

provisionalmente, en espera de un nuevo espacio para ser trasplantado, un espacio siempre inalcanzable por utópico, el del progreso, al que siempre se tiende, pero nunca se llega.



Fig. 129. Jacques-André Boiffard. *Suela, pie desnudo* (ca. 1930)

En la obra de Boiffard el zapato luce desgastado y sucio, evidenciando un viaje fatigoso por superficies inhóspitas. El pie descubierto no muestra callosidad. La imagen hablaría de una pérdida reciente, así como de un largo camino andado. Retrata un momento de descanso en el viaje, ese tránsito arduo: un descanso que debe terminar, un periplo que deberá reanudarse. Después de lo anterior nos preguntamos si el hombre podrá volver a andar, a retomar el viaje, una vez que ha sufrido la pérdida de un zapato. Ese pie no parece capaz de reanudar la marcha sin protección. La pérdida del zapato aparecería como el abandono del viaje. O, ante la imposibilidad de andar de nueva cuenta, sin zapato, el hombre se ha echado a dormir, para que el sueño lo lleve allí donde no pudieron llevarlo los zapatos. Frente a un cuerpo sin *lapsus* en el que resulta posible mirar todo y nombrar todo, dice Estrella de Diego, los surrealistas proponen “un cuerpo *fantôme* que caprichosamente es de aquí y es de *allí* y que, lugar privilegiado del sueño –como explica Breton en el Manifiesto del 24 al hablar del hombre que cortado por una ventana sale andando-, se convierte en huella, en ausencia, en instante fugaz. Se propone,

en suma, un cuerpo temporal y, por tanto, emparentado con lo ‘maravilloso’⁸¹⁶. Del mismo modo, para los surrealistas la reivindicación de la actividad onírica, su supremacía, resultaba esencial. Si no es a través del sueño, el viaje del hombre sin zapato de Boiffard sería incompleto, a medias. El sueño complementaría ese cuerpo, devolviéndole el otro pie. La marcha onírica sería complemento de la diurna. En *Escribe o se borrado*, de modo semejante, el cuerpo encubierto se encontraría en un momento no sólo de descanso, sino de preparación onírica. De este modo, el sueño aparece como elemento esencial, constitutivo de la escritura. Preso de la interrupción, el viaje podría ser retomado, únicamente, mediante la palabra. La puesta en funcionamiento de la escritura parece ser simultánea al hecho de ponerse de pie, y restablecer de nuevo el contacto con el mundo.

4.5 La escritura de lo invisible.

En *Escribe o se borrado*, la ambigüedad visible-no visible brinda un campo fértil donde sembrar ciertas inquietudes con respecto a la palabra y el cuerpo. Una idea expuesta en la primera parte de este capítulo, y que funciona a guisa de hipótesis, es que el tipo de escritura propuesta en *Escribe o se borrado* va más allá del campo lingüístico. Se trataría de una desterritorialización de la práctica de la escritura, cuyo planteamiento buscaría entenderla de manera distinta a la tradicional. Del cuerpo como mera superficie de inscripción de signos, práctica ancestral, ha dado cuenta la antropología: “ (...) la antropología, más que la sociología, desarrolló una teoría del cuerpo (o al menos un fuerte interés investigativo en el cuerpo) porque en las sociedades premodernas el cuerpo es una superficie importante en la que las marcas de status social, posición familiar, afiliación tribal, edad, género y condiciones religiosas pueden ser fácil y públicamente desplegadas (vestido, postura, cosmética), son cruciales para la indicación de salud y estilo de vida, en las sociedades premodernas el cuerpo era un blanco ubicuo y muy importante para

⁸¹⁶ Diego, Estrella de (Ed.). *Los cuerpos perdidos... op. cit.*, p. 21.

el simbolismo público, con frecuencia a través de la decoración, el tatuaje, y la escarificación”.⁸¹⁷ Como se ha visto en las obras analizadas en los dos capítulos anteriores, la escritura que nos presentan Brus, Bourgeois y Greenaway es de una naturaleza distinta a la que la sociología o la antropología han trabajado. No se trata de una escritura en la superficie, sino de una que sea capaz de atravesarla.

Lo visible en esta obra, de entrada, es la palabra, que resalta antes que cualquier otra cosa. Sólo después de encontrarse con ella uno se pregunta por el cuerpo que está debajo de la sábana. Lo no visible es el cuerpo, un cuerpo que se indica a través de la palabra. Acaso podamos asociar lo invisible con lo que, estando, resulta imposible de ser visto. De tal suerte, el cuerpo bajo la sábana, como la pequeña Aliette, de *El fantasma de la libertad* (Buñuel), resulta invisible. Esta imposibilidad de ver podría estar relacionada con la vergüenza, un tema que Spence desarrolló en gran medida. “La vergüenza está estrechamente vinculada a la práctica de la revelación de Spence, ya que una parte integral de su significado se basa en la idea de unas fronteras vigiladas culturalmente para proteger la privacidad. A Spence la acusaban a menudo de ‘sacar a la luz sus trapos sucios’, pero eso dice mucho más sobre sus detractores que sobre ella”⁸¹⁸. El tema de la vergüenza, el hecho de ocultarse y no exhibirse, tiene una estrecha relación con la conformación de la imagen personal a partir de los sistemas de control que se inician, desde la familia, con el álbum familiar. Para Spence, tenemos grupos de imágenes arquetípicas personalizadas que están rodeadas por vastas cadenas de connotaciones y recuerdos soterrados. A través de la foto-terapia es posible buscarlos, reconstruirlos, incluso inventarlos, de modo que puedan trabajar de acuerdo a

⁸¹⁷ “(...) anthropology, rather than sociology, developed a theory of the body (or at least a strong research interest in the body) because in pre-modern societies the body is an important surface on which the marks of social status, family position, tribal affiliation, age, gender and religious condition can easily and publicly be displayed. While it is obviously the case in modern societies that bodily displays (dress, posture, cosmetics) are crucial for indicating wealth and life-style, in pre-modern societies the body was a more important and ubiquitous target for public symbolism, often through decoration, tattooing, and scarification.” Featherstone, Mike. *The body: social process and cultural theory*. London, Sage, 1991, p. 6.

⁸¹⁸ Ribalta, Jorge, *op. cit.*, p. 53.

nuestros intereses, en vez de permanecer como mitologías creadas por otros. “El punto donde la producción de imagen en la sociedad se intersecta, a través de los disparos fotográficos, con la memoria personal, es donde se puede causar una ruptura, de modo que nunca nos veremos de la misma forma de nuevo”⁸¹⁹.

La apropiación del proceso de construcción del cuerpo, como en el caso de *Escribe o se borrado*, se presenta como respuesta al proceso de confiscación del cuerpo, que incluye su representación. Los conceptos, así como las imágenes corporales, deben ser rastreados, reconstruidos, o reinventados. El propio interés, advierte Spence, es el que debe primar en la reconstrucción de la imagen (en su opinión la reconstrucción personal se opone a la mitologización). La construcción que proviene de los otros sobre uno es mitología (mentira); se trataría de una construcción falseada que obedece a sus intereses. De tal modo, queda establecida una oposición entre construcción propia, donde prima un interés propio, y una construcción ajena, donde prevalece el interés de los demás sobre los de uno. La primera es reconstrucción, y tendría relación filosófica con la genealogía nitzscheana, la arqueología foucaultiana y la deconstrucción derridiana⁸²⁰. En una sesión de este tipo Spence se vistió como solía hacerlo su madre, para “volver” al momento traumático de su vida cuando, siendo muy joven, se sentía abandonada. A través del ejercicio de interacción simbólica con la imagen de la madre (vestuario, acción y fotografía) la artista pudo comprender muchas cosas

⁸¹⁹ La fototerapia es un juego de alteridad que, con ayuda de la fotografía, busca que el sujeto supere un trauma o complejo psicológico. Para ello se le pide que se vista de aquella persona que le provocó el conflicto, o del él mismo en una época anterior. Como en el caso de Duchamp, con sus juegos de alteridad, el sujeto experimenta una liberación y una distancia que le permite cambiar el punto de vista sobre la situación traumática. “The point where image production in society intersects, through our snapshots, with personal memory is where a disruption can be caused, so that we never see ourselves in quite the same light again”. Spence, Jo. *Putting Myself in the Picture... op. cit.*, p. 172.

⁸²⁰ Estas tres teorías, empezando con la del gran filósofo crítico de la modernidad, F. Nietzsche, se plantean una revisión crítica de conceptos que incluye su creación tanto como su desarrollo, en un marco de contextos ideológicos de enfrentamiento de poder. Tal revisión, que implica ya un posicionamiento ideológico, es decir, una participación en la red de poder, busca poner al descubierto estrategias no sólo políticas, sino discursivas, científicas, filosóficas, artísticas y estéticas, que han dado como resultado un sistema mitologizado que se presenta a sí mismo como natural.

que en aquel momento le parecían incomprensibles: “Estoy sorprendida por el conocimiento generado por esta sesión, especialmente en relación con la salud familiar”⁸²¹.

En *Escribe o se borrado* los espacios de exhibición están dispuestos de acuerdo a una lógica arriba-abajo. La sección de arriba, que corresponde a la palabra, es el reino de lo visible. La de abajo, que corresponde al cuerpo, es el reino de lo invisible. Bajo la sábana, cerrándose en ángulo agudo, como la punta de una flecha, las piernas y la barbilla apuntan hacia las palabras. Aunque depositado en el eje horizontal, el cuerpo acusa lo alto; apuntando hacia él lo indica como destino.



Fig. 130. Rembrandt. *La lección de anatomía del Dr. Joan Deyman*, 1656.

En *La lección de anatomía del Dr. Joan Deyman* (Fig. 130) de Rembrandt, y en *El Cristo muerto* (Fig. 131) de Mantegna se asiste, también, a la representación de un cuerpo horizontal, en una postura muy semejante a la del cuerpo bajo la sábana en *Escribe o se borrado*. En ambas obras, como en la de

⁸²¹ “I am surprised by the knowledge generated by this session, especially in relation to family health”. Spence, Jo, *op. cit.*, p. 149.

Spence, las plantas de los pies aparecen en primer plano. La presencia súbita de aquello que resulta imposible de ver en un cuerpo de pie resulta chocante. El segundo rasgo, presente en las obras mencionadas, es la oposición entre las plantas de los pies y la sábana, que cubre las piernas. Este dispositivo hace surgir de forma casi misteriosa los pies. Pero en estas obras, a diferencia del trabajo de Spence, el misterio es atenuado por la aparición del cuerpo más allá de la sábana, a partir de la cintura, a pesar de que en ambos casos se trata de cadáveres. En *Escribe o se borrado*, por el contrario, lo único visible son las plantas de los pies: no hay más cuerpo que aquello que resulta imposible mirar en un cuerpo erecto.

La exhibición de las plantas, en las obras aludidas, se convierte en un signo del cuerpo sin vida, convertido en cadáver. En ambos casos hay testigos que, en cierta forma, oficializan la muerte al dar cuenta de ella. En la obra de Rembrandt tal función corresponde al personal médico. La mirada médica, como lo explica Foucault en *El nacimiento de la clínica*⁸²², abre el cuerpo, de forma análoga a como lo harían las manos con el bisturí. En la obra de Mantegna corresponde a la madre, la Virgen, dar cuenta de la calidad de cadáver del cuerpo tendido. Ella, quien lo ha tenido, quien lo ha dado a luz, sería quien mayor autoridad tiene para declarar su muerte. En un caso es la ciencia la encargada de dar cuenta del cambio del cuerpo vivo en cadáver, en el otro le corresponde al sentimiento. En ambos casos, la exhibición de las plantas de los pies se convierte en signo inequívoco de un cuerpo que ha perdido la vida.

Otro rasgo compartido entre estas obras y la obra de Jo Spence, es la idea de castigo. Tanto el cuerpo sometido a la autopsia como el cuerpo del Cristo han encontrado la muerte como resultado de un castigo. Como se vio en el Capítulo 3, en el siglo XVII solamente era permitido el estudio anatómico del cuerpo de un delincuente. De modo semejante, el cuerpo encubierto de *Escribe o se borrado* aparece como un cuerpo castigado. El castigo, que corresponde

⁸²² Foucault, Michel. *El nacimiento de la clínica...* op. cit.

al ocultamiento y la inmovilización, obedece a una causa que tal vez ni el mismo cuerpo conoce, como ocurre con el hombre castigado en *La Colonia penitenciaria*⁸²³ de Kafka. En relación con la culpa, como infracción de una ley y el castigo corporal, este análisis aparece en el apartado “Arrancar el cuerpo de la historia convencional”, en la segunda parte de este capítulo. La exhibición de las plantas de los pies, a diferencia de las plantas de *Mis trofeos* de Messenger podría entenderse –de acuerdo a lo expuesto en las líneas anteriores–, como un castigo, e implicaría la última etapa de un proceso de pérdida del cuerpo.



Fig. 131. Andrea Mantegna. *El Cristo muerto*, C. 1480, 66 x 81. Óleo sobre lienzo.

Entre la camilla y la sábana, en *Escribe o se borrado*, a diferencia de las obras de Rembrandt y Mantegna mencionadas, hay un cuerpo que está con vida. Todo lo que se pueda decir sobre lo no-visible (el cuerpo) corresponde a la deducción. Donde termina la sábana puede apreciarse un par de pies, que se muestran como plantas, es decir como superficie. La tridimensionalidad del cuerpo ha desaparecido. El grosor de la existencia, de la realidad suya, la de la vida, ha disminuido hasta convertirlo en una lámina. Vemos tres láminas: una de papel sobre la que está escrito *Escribe o se borrado*; la otra es la tarjeta

⁸²³ “La colonia penitenciaria” en: Kafka, Franz. *Cuentos completos*: Valdemar, Madrid, 2003.

que, colgándole pegada a la planta, certifica el estado de cadáver del cuerpo; la tercera sería el propio cuerpo, que ha adquirido una bidimensionalidad simbólica a causa del *ensabanamiento*. Para ser susceptible de ser borrada, la escritura debe estar escrita con un material que pueda ser eliminado de la superficie (podría ser tiza o grafito). Para que sea posible borrarlo, el cuerpo tendría que ser una escritura de este tipo. Y una escritura como ésta tiene una existencia bidimensional, de donde se sigue que se trata de un cuerpo bidimensional el que ha de ser borrado.

Semejante a la cartulina⁸²⁴ sobre la que están escritas las palabras, una sábana impide ver lo que hay debajo. En la primera superficie la palabra está se presenta. En la segunda está ausente; aunque la primera superficie se refiera a la segunda, animándola. Si la primera revela, la segunda oculta. En lugar de la rigidez característica de la cartulina, la sábana presenta cierto grado de blandura, que al adaptarse a lo que cubre, lo sugiere. Lo sugiere, pero de ninguna manera lo muestra. En ese sentido, la estrategia del ensabanamiento funciona de forma semejante al encubrimiento de Christo. De forma contraria a un vidrio, la sábana no transparenta lo que está del otro lado, sino que, en este caso, lo distorsiona. Por el volumen que resalta, la sábana muestra signos de aquello que encubre, lo que no haría el vidrio. A un tiempo muestra y oculta. No hay una percepción exacta de lo que cubre; por el contrario, provoca un sentimiento de misterio similar al que se desprende del *Bulto 1958*. De un vistazo rápido resulta imposible saber si se trata del cuerpo de un hombre o una mujer. Me ha llevado algunos días, y la consulta con gente dedicada al arte y la medicina, averiguar si lo que está bajo la sábana es un cuerpo masculino o femenino. Ya sea que se trate de uno u otro sexo, la conclusión del análisis apuntaría en direcciones distintas.

No es posible pensar la sábana como un vidrio, pues impide la visión al través. Sin embargo, como voy a explicar a continuación, es posible encontrar en ella el simbolismo del espejo en dos niveles: en primer lugar, se trata del

⁸²⁴ Establezco una analogía entre la cartulina y la sábana: ambas, superficies bidimensionales y blancas, se prestan a la escritura. La diferencia es que, mientras que en la cartulina ya existe la palabra, en la sábana la escritura estaría por manifestarse, la escritura corporal.

enigma presente en el reflejo; por otro lado, con relación al reflejo, la imagen sobre la sábana aparece no como el reflejo del cuerpo que está debajo, sino de quien se encuentra frente a ella. Se trataría del reflejo del espectador.

En cuanto a la relación entre el espejo y el misterio (un componente esencial en *Escribe o se borrado*) dice Baltrušaitis que, “asociada al espejo y a su naturaleza visionaria, la palabra ‘*enigma*’ completa, por su parte, estas interpretaciones que, en el fondo, son difíciles de conciliar con las doctrinas de la Iglesia. También ‘*in aenigmate*’ ha sido traducido generalmente por ‘*confusamente*’ o de ‘*manera oscura*’. El término se relacionaría con las imágenes confusas, deformadas por las imperfecciones de los espejos antiguos”.⁸²⁵ Habría, pues, una ambigüedad en relación con el espejo como dispositivo revelador, fundada en el hecho de que el reflejo que aparece en su superficie es, en cierto modo, divergente del objeto reflejado. Afirma Michel Thévoz que la duplicidad en el espejo “insinúa un desvío en el corazón de la semejanza –ya por el hecho de que el objeto y su reflejo no son superponibles: mi mano izquierda deviene la mano derecha de mi doble en el espejo”⁸²⁶. No hay garantía de que la imagen nos devuelva con fidelidad el conocimiento que tenemos del objeto fuera del acto reflejante. En ese sentido, una función del espejo consistiría en la liberación del objeto mediante el incremento de su significado. Habría lugar en el reflejo para la confusión y el misterio, lo que nos hablaría de un aspecto monstruoso, siniestro, de la realidad que creíamos familiar, controlable. Para Umberto Eco⁸²⁷ la reflexión, correspondiente a los espejos ordinarios, no consiste en un fenómeno semiótico. Encuentra que la relación objeto-reflejo es de identidad, lo que lo lleva a afirmar que el reflejo no puede ser tomado como signo del objeto. Con respecto al espejo deformante, como podría ser tomada la sábana de *Escribe o se borrado*, dice Eco que la imagen devuelta por “el espejo deformante es un síntoma de que el espejo,

⁸²⁵ Baltrušaitis, Jurgis. *El espejo... op. cit.*, p. 75.

⁸²⁶ « (...) insinue un écart au cœur de la ressemblance –djà par le fait que l’objet et son reflet ne son pas superposables : ma main gauche devient la main droite de mon double dans le miroir». Thévoz, Michel. *Le miroir infidèle* : Paris, Les Éditions de Minuit, 1996, p. 21

⁸²⁷ Eco, Umberto. *De los espejos... op. cit.*

como canal, es precisamente deformante”⁸²⁸. Admite que el reflejo constituye, sin lugar a dudas, un signo del objeto. Esto nos llevaría a considerar lo insinuado en la sábana como un conjunto de signos cuya interpretación nos permitiría conocer el cuerpo que se encuentra debajo. El encubrimiento brinda una nueva dimensión a la realidad que, de otra forma, parece agotada; enriquece, al convertir en enigma, en misterio, lo que estaba desprovisto de ello, tal como lo hace Christo en los bultos.



Fig. 132. Joseph Beuys. *Muestra tu herida*, 1976.

Con respecto al destinatario del mensaje del cartel, en un primer momento parecería ir dirigido al cuerpo que está bajo la sábana. Sin embargo, en una segunda lectura, producto de un análisis más detallado que toma en consideración tanto el contenido del cartel como la postura del cuerpo encubierto, se entiende que el destinatario podría ser el espectador de la obra. Al leer el mensaje, el espectador estaría asistiendo a su propia desaparición, al descubrir que es él quien está allí, encubierto. Esto nos permite pensar la sábana como un espejo: el espectador se estaría mirando a sí mismo al

⁸²⁸ Eco, Umberto. *Ibid.*, p. 31.

intentar ver al otro. En la *Poética del parto*⁸²⁹, Sloterdijk narra la historia de los pájaros divinos, aves que vuelan sin abandonar jamás el aire. A veces, los huevos de estas aves, dice, caen en caída libre sin que les dé tiempo, a los pajarillos, de salir del cascarón; por lo que el nacimiento coincide con el brusco y violento choque contra el suelo. En esta conferencia, correspondiente a las Clases de Frankfurt, Sloterdijk dice que algunas personas del auditorio podrían abandonar el auditorio con un sentimiento de desazón y, por la noche, en su habitación, se tocarían la espalda, echando de menos sus alas. Algo semejante ocurriría con el espectador de la obra de Spence. El sentimiento que se desprende de la obra sería, en realidad, el suyo: su cuerpo sería el que está, bajo la sábana, atrapado. En *Muestra tu herida* (Fig. 132), instalación presentada en Múnich en 1976, hay, entre otros objetos, dos camillas de depósito de cadáveres muy semejantes a la que aparece en la obra de Spence. Para Beuys se trata de “una representación radical de nuestra situación actual, Mientras que mucha gente se cree que hemos alcanzado un grado de desarrollo prodigioso, basta observar para constatar que la realidad se parece a esto”⁸³⁰. Esta obra, así como *Escribe o se borrado*, lleva por título una oración imperativa. En tanto que predomina la función conativa, del espectador se esperaría, como respuesta, una acción. La acción esperada, a partir del choque del espectador con la obra de Beuys, sería la adquisición de consciencia; en el caso del espectador de la obra de Spence, lo que podría adquirir es el cuerpo.

En la estrategia de ocultamiento del cadáver, cuyo origen encuentra Bataille⁸³¹ en la prehistoria, se sitúa la observación de Didi-Huberman en torno

⁸²⁹ “Las gentes de Frankfurt del Ganges se sugestionan con mucha frecuencia: son capaces de asumir personalmente los estados Fisiológicos más raramente imaginables, y tras oír esta historia puede que algunos de ellos albergasen la sensación infalible de que en su espalda se dejan ver los atrofiados apéndices de las alas. Ciertamente, esto es imposible, pero, pese a todo, ocurre manifestándose a través de signos inequívocos. En una tarde como ésta algunos tienen serias dificultades a la hora de dormir: hasta las tres de la madrugada dan vueltas en la cama, insomnes por el hecho de no poder volar”. En: “Poética del parto”. Sloterdijk, Peter. *Venir al mundo, venir al lenguaje...* op. cit., p. 99.

⁸³⁰ Bernárdez, Carmen. *Joseph Beuys...* op. cit., p. 62.

⁸³¹ “Pero el momento realmente interesante (en particular en el plano del erotismo) es aquel en que la muerte se hace consciente y viene señalado por la aparición de las primeras sepulturas, la fecha es mucho más tardía, ya que en principio se trata de cien mil años antes de nosotros”. Bataille, Georges. *Las lágrimas de Eros*: Barcelona, Tusquets, 1997, p. 48.

al hombre tautológico⁸³². De este modo, la sábana funcionaría como un espejo para el espectador, y lo que éste podría ver en ella no sería el cadáver de otro, sino el suyo propio, es decir, su condición de ser en proceso de borrado. Contra la negación ante este espectáculo prohibido o cancelado (por la sábana), que liberaría al espectador, la artista interpone el cartel. El mensaje que interpela al espectador, pues él es el primero en leerlo, le asigna una función detectivesca: descubrir quién es el cadáver y qué es lo que ha pasado con él. En cierto modo, es el propio espectador el que debería comprender que, preso en un mundo institucional, reducido corporalmente a una bidimensionalidad espantosa, es suyo el cuerpo que está a punto de desaparecer.

Nathaniel Hawthorne ha mostrado la transformación enigmática presente en el encubrimiento. En el cuento *El velo negro del ministro*, el reverendo Sr. Hooper, un buen día, decide cubrirse la cara con un velo negro. A partir de ese momento se muestra a sus fieles, para disgusto de ellos, cara a cara, cubierto con el velo. Algo tan ligero, tan sencillo, lo convierte para los demás en un ser de espanto. Una anciana murmura: “No me gusta. Se ha convertido en algo horrible, tan sólo con cubrirse la cara”⁸³³.

Debido a la función enigmática de la sábana, se produce un cierto grado de confusión y espanto con respecto a la naturaleza del cuerpo velado. Una arruga en la tela que cubre al cuerpo de *Escribe o se borrado*, a la altura del bajo vientre, crea confusión, impidiendo un juicio acertado sobre su filiación sexual. La deformación causada por la sábana –pliegues, arrugas, hundimientos, depresiones: signos de lo que está debajo- alimenta la ambigüedad, la inexactitud.

⁸³² Un tema que he desarrollado en el Capítulo 2, en la parte correspondiente al *Bulto 1958* y su relación con el cadáver.

⁸³³ Hawthorne, Nathaniel. *Wakefield y otros cuentos*: Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 45.

La ambigüedad de los signos, presente en esta obra me ha llevado a buscar la ayuda de un profesional de la medicina legal⁸³⁴. Con relación a la identificación del género del cadáver bajo la sábana, el Dr. José Antonio Sánchez Sánchez ha afirmado que no es posible aclaración alguna. En primer lugar, afirma, resulta imposible, basándose en las partes del cuerpo que se manifiestan bajo la sábana, saber si se trata del cuerpo de un varón o una hembra. Ni el área que corresponde a los pectorales, ni la de la región pélvica, donde una arruga de la sábana connotaría la presencia de un pene, brindan elementos suficientes que apunten en una u otra dirección. Recordemos que la indefinición de género, producto del encubrimiento, fue uno de los objetivos perseguidos por Christo en sus envolturas. En el caso de *Escribe o se borrado* Spence consigue el mismo resultado, pues resulta imposible determinar si el cuerpo bajo la sábana corresponde al sexo masculino o femenino. La reflexión sobre la problemática de género, como se ha visto desde el principio de este capítulo, es fundamental en la obra de Spence.

En cuanto a los pies, el tamaño no es un signo que permita aventurar una filiación sexual, pues el primer plano provoca el equívoco acerca de su tamaño real. El cuerpo bajo la sábana podría ser el de un hombre tanto como el de una mujer.

Con respecto a la camilla, se trata sólo de un dispositivo de tránsito que sirve para conducir el cuerpo de la cámara frigorífica hacia la mesa de autopsias. El proceso de borradura en este cuerpo culminará con la autopsia. En *Escribe o se borrado* se encuentra una sensación simultánea de quietud y movimiento. La quietud es la que define al cuerpo desconocido cubierto por la sábana. El movimiento está presente de forma simbólica, en la mesilla de tránsito. Es un cuerpo que no está en la sala de autopsias, que ya se llevan, un cuerpo en tránsito, a punto de cruzar una frontera, la línea divisoria entre la vida y la muerte. En este espacio fronterizo es donde el cuerpo puede afrontar la

⁸³⁴ Para tal efecto solicité la ayuda de un experto en el Departamento de Facultad de Medicina Legal, de la Facultad de Medicina de la UCM. El Dr. José Antonio Sánchez Sánchez, director de esta Escuela, gentilmente, aclaró algunas dudas.

situación y tomar las riendas de su vida, en el caso de que la vida sea, también, un acto de escritura.

Analizando la imagen de Spence, el Dr. Sánchez considera que se trata de un montaje. La posición del cuerpo, afirma, es anormal, pues las piernas aparecen muy abiertas. Ese tipo de mesillas metálicas, ha dicho, no lleva ningún tipo de cubierta, debido a que el cuerpo arroja líquidos. Claro que se trata de un montaje. Spence no se refiere al cuerpo realmente muerto, sino a un cuerpo metafóricamente muerto, un cuerpo que podría recuperarse, re-vivir a partir de la toma de la palabra.

4.6 Palabra y verdad: la prohibición de la palabra y el cuerpo.

Al abordar el estudio del surrealismo Chenieux-Gendron destaca la relación entre la palabra y su realización, poniendo énfasis en la prohibición. Y recuerda a Foucault: "Tres grandes sistemas de exclusión y de separación permiten a la palabra humana aspirar a la pureza: para empezar, el juego de las prohibiciones, entre las cuales el tabú del deseo es la más poderosamente instituida, pero también la división entre la razón y la locura y, por último, la voluntad de verdad"⁸³⁵. En vez de hacerla desaparecer, borrándola, los distintos vectores de fuerza, dirigidos de forma múltiple contra la palabra, provocarían un efecto contrario. Le conferirían una fuerza enorme y, sobre todo, la asociaría con ideas como la pureza y la verdad. *Escribe o se borrado* parte de una analogía entre cuerpo y palabra que confronta dos sistemas de exclusión identificados por Foucault: el juego de las prohibiciones y la voluntad de verdad. En la orden escrita en el cartel la palabra parece consustancial al cuerpo, y la práctica de la escritura se entiende como la recuperación de la vida corporal. La sábana representa una negación del cuerpo como escritura,

⁸³⁵ Chenieux-Gendron, Jacqueline. *El Surrealismo*: México, FCE, 1989, p. 9.

objetivo difícil de llevar a cabo, pues “sería absurdo, desde luego, negar la existencia del individuo que escribe o inventa”⁸³⁶.

“En una sociedad como la nuestra son bien conocidos los procedimientos de exclusión. El más evidente, y el más familiar también, es lo *prohibido*. Uno sabe que no tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin, no puede hablar de cualquier cosa”⁸³⁷. Si esto lo pensamos en términos de palabra escrita y no de palabra hablada, entonces las prohibiciones quedarían de la siguiente forma: uno no tiene derecho a escribirlo todo; no se puede escribir de todo en cualquier circunstancia; por último uno no puede escribir de cualquier cosa. El letrero en la pared sobre el cuerpo tendido se convertiría en un desafío a las tres prohibiciones de las que habla Foucault. La prohibición principal, como se ha visto con Brus⁸³⁸, estaría relacionada con el cuerpo, pues allí se construye el poder del estado. “La idea de que el cuerpo es la metáfora central del orden político y social es de hecho un tema muy general en la sociología y la historia”⁸³⁹.

Contra el discurso falso, que reduce al cuerpo, Foucault opone un discurso verdadero, como aparecía todavía en la Grecia del siglo VI A. C., “por el cual se tenía respeto y terror, aquel al que era necesario someterse porque reinaba, era el discurso pronunciado por quien tenía el derecho y según el ritual requerido; era el discurso que decidía la justicia y atribuía a cada uno su parte; era el discurso que, profetizando el porvenir, no sólo anunciaba lo que iba a pasar, sino que contribuía a su realización, arrastraba consigo la adhesión de

⁸³⁶ Foucault, Michel. *El orden del discurso*: Barcelona, Tusquets, 2005, p. 32.

⁸³⁷ Foucault, Michel. *Ibid.*, p. 14.

⁸³⁸ Dice Arnulf Meifert que, con ayuda del cuerpo, y a través de él, Brus “emprende su propio análisis, decodifica los signos de la confiscación (*main-mise*) del Estado, decodifica los programas puestos en lugar los padres, la escuela, la fuerza armada, la sociedad”. *Günter Brus. Limite du visible... op. cit.*, p. 88.

⁸³⁹ “The idea that the body is the central metaphor of political and social order is in fact a very general theme in sociology and history”. Featherstone, Mike, *op cit.*, p. 5.

los hombres y se engarzaba así con el destino”⁸⁴⁰. De acuerdo a lo anterior, podemos caracterizar el discurso presente en el cartel (*Escribe o se borrado*) como: a) un discurso verdadero; b) al cual es necesario someterse, porque es; c) un discurso que decide la justicia y atribuye a cada quien su parte; por lo que, d) se trata, a fin de cuentas, de un discurso profético, en el sentido de que no sólo es capaz de anunciar el porvenir, sino que es capaz de contribuir a su realización. Se esperaría que la respuesta a este discurso fuera la escritura corporal. A diferencia de la escritura presente en las obras de los Capítulos 2 y 3, en que la escritura de orden espiral parece producto de un soliloquio, la escritura de *Escribe o se borrado* sería producto de un diálogo, pues se inicia como respuesta al discurso profético escrito por el otro.

De acuerdo a lo expresado hasta aquí, con relación a una parte verdadera del cuerpo (idea de Lawrence Durrell) y la idea de las palabras falsas (en la parte titulada *Escribe o se borrado*), habría, entre otras falsas, una parte del cuerpo asociada con la verdad. La falsedad de la carne (carne y huesos) tendría que ver con la inmovilidad presente en el cuerpo bajo la sábana, mientras que la verdad estaría del lado de un movimiento simultáneo a la práctica de la escritura. Pienso en una cadena de madera que he comprado uno de estos domingos (mientras escribo este capítulo) en *El Rastro*, el mercado de pulgas de Madrid. En un trozo de madera han sido tallados cinco eslabones. La gubia, como si escribiera, fue entresacando la parte falsa de la madera (ajena a la cadena), hasta encontrar la verdadera, los eslabones. Libres del exceso de madera éstos han quedado engarzados mediante el solo trabajo de talla. Si se sostiene la cadena de uno de los eslabones del extremo, los demás se mueven, balanceándose. La inmovilidad del trozo de madera ha sido superada por el trabajo de la gubia. De forma semejante, a la parte del cuerpo que sólo es capaz de significar lo verdadero, en tanto es incapaz de mentir, estaría asociada la palabra, el movimiento de la escritura y la vida.

⁸⁴⁰ Foucault, Michel, *op. cit.*, p. 15.

Tal parece que Spence no está interesada en el mero lenguaje verbal o escrito. Hay una crítica hacia la escritura que tiene su origen en Platón. Veamos el comentario que, al respecto, escribe Paul Ricoeur: “El ataque contra la escritura viene de muy atrás. Esta asociado a un cierto modelo de conocimiento, ciencia y sabiduría utilizado por Platón para condenar la exterioridad como contraria a la reminiscencia genuina. Lo presenta en la forma de un mito porque la filosofía aquí tiene que ver con el advenimiento de una institución, una facultad y un poder, perdido en el oscuro pasado de la cultura y conectados con Egipto, la cuna de la sabiduría religiosa. El rey de Tebas recibe en su ciudad al dios Theuth, quien ha inventado los números, la geometría, la astronomía, los juegos de azar y los *grammata* o caracteres escritos. Al ser interrogado acerca de los poderes y posibles beneficios de su invención, Theuth afirma que el conocimiento de los caracteres escritos haría a los egipcios más sabios y más capaces de conservar el recuerdo de las cosas. No, responde el rey, las almas se volverán más olvidadizas una vez que pongan su confianza en señales externas en lugar de apoyarse en sí mismas desde su interior. Este “remedio” (*phármakon*) no es reminiscencia, sino mera rememoración. En cuanto a la instrucción, lo que está invención acarrea no es la realidad, sino una semblanza de ella; no la sabiduría, sino su apariencia”⁸⁴¹.

La crítica de Platón pone énfasis en la diferencia entre reminiscencia y rememoración, que se basa en la distancia que hay entre el cuerpo y el texto que cumple la función de auxiliar. “De acuerdo con esta dura crítica, en su calidad de apología de la reminiscencia verdadera, el principio y alma del discurso correcto y genuino, del discurso acompañado de sabiduría (o ciencia), está escrito en el alma de aquel que sabe, aquel que es capaz de defenderse y mantenerse en silencio o hablar según lo requiera el alma de la persona a quien se dirige”⁸⁴². Entiendo que el trabajo de Spence apunta hacia una mayor riqueza metafórica de la relación cuerpo y palabra. No se trata de la simple temática de la comunicación no verbal. La escritura consistiría en traer al

⁸⁴¹ Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación... op. cit.*, p. 51.

⁸⁴² Ricoeur, Paul. *Ibid.*, p. 52.

exterior, a la existencia, ese cuerpo verdadero, que se haya oculto. Si aplicamos al análisis del trabajo de Spence el razonamiento de Durrell, que ya hemos traído a colación, referente a una parte verdadera del cuerpo relacionada con la palabra, estaríamos hablando de un cuerpo que, rescatando su verdad, puede revelarse y, en esa medida, estar capacitado para la comunicación a través de su escritura. Se trataría de un cuerpo desaparecido que, a partir de su parte verdadera, su verdad, podría empezar a escribirse, que no es otra cosa que revelarse. Desde este punto de vista no habría diferencia entre cuerpo y escritura, entre acción y palabra.

Como puede verse, se ha ido dibujando una relación entre cuerpo, palabra y verdad. Esta relación la encontramos también en un trabajo de Foucault que resulta imprescindible no sólo para comprender la obra de Spence, sino para profundizar en la problemática que plantea la artista. En *Discurso y verdad en la antigua Grecia*⁸⁴³ Foucault se pregunta por esta misma relación cuerpo-palabra-verdad en el mundo clásico. Lo hace a través del término griego *parresía*⁸⁴⁴, que se encuentra relacionado con la libertad, la verdad y la vida. Foucault busca explicar la caracterización del parresíastés, su función para consigo mismo y para con la sociedad, y el ámbito de práctica de la parresía. El parresíastés era aquella persona que, mediante la enunciación de la verdad, ponía en libertad a la palabra.

“El hecho de que un hablante diga algo peligroso –diferente de lo que cree la mayoría- es una fuerte indicación de que es un parresíastés”⁸⁴⁵. El peligro constituye un riesgo real en la actividad del que dice la verdad, pues lo enfrenta necesariamente a los otros, ya sea al rey o al *démos*, el pueblo. Al parresíastés

⁸⁴³ Foucault, Michel. *Discurso y verdad en la antigua Grecia*: Barcelona, Paidós, 2004.

⁸⁴⁴ “Más concretamente, la *parresía* es una actividad verbal en la que un hablante expresa su relación personal con la verdad, y arriesga su propia vida porque reconoce el decir la verdad como un deber para mejorar o ayudar a otras personas (y también a sí mismo). En la parresía, el hablante hace uso de su libertad y escoge la franqueza en lugar de la persuasión, la verdad en lugar de la falsedad o el silencio, el riesgo de muerte en lugar de la vida y la seguridad, la crítica en lugar de la adulación y el deber moral en lugar del propio interés y la apatía moral”. Foucault, Michel. *Ibid.*, p. 46.

⁸⁴⁵ Foucault, Michel. *Ibid.*, p. 41.

le corresponde ejercer una crítica despiadada, pero necesaria. En ese sentido, necesaria para él y para los otros. La libertad de palabra desencadena la imagen de una palabra encarcelada, reclusa. El parresíastés sería aquél que la libera, y que, al hacerlo, consigue liberarse a sí mismo, pues existe una relación indisociable, en el parresíastés, entre *lógos* (palabra) y *bíos* (vida) – entre la palabra y el cuerpo-. Encuentra Foucault una relación indisociable entre la libertad de palabra y la elección de un tipo de existencia. El uso de la palabra, su elección como con-formadora de discurso, conduce a la existencia plena. De tal suerte, en el cuerpo existe una profunda relación entre la elección de un modo de vida y la elección de las palabras.

Sólo se practica la parresía, y sólo se es un parresíastés, en tanto exista peligro. Alude Foucault a dos tipos de existencia: una encierra peligro, es la elección por la palabra y la crítica; la otra es una existencia silenciada. Esta disyuntiva es la que está presente en *Escribe o se borrado*. Si el cuerpo decide continuar bajo la sábana, debe existir en silencio. Si desea escribir, escribirse, debe asumir el riesgo, el peligro. La vida como escritura no se haya exenta de peligro, la búsqueda de la plenitud impone un riesgo que debe asumirse. El castigo sería una respuesta del poder a la libertad de palabra implícita en la parresía.

Esta falsa seguridad, relacionada con el silencio, definiría la existencia del cuerpo bajo la sábana. De éste, no aparecen más que las plantas de los pies porque, ateniéndonos a la relación *lógos-bíos*, al permanecer, en silencio, no habría palabra y la vida estaría ausente. “Más concretamente, la *parresía* es una actividad verbal en la que un hablante expresa su relación personal con la verdad, y arriesga su propia vida porque reconoce el decir la verdad como un deber para mejorar o ayudar a otras personas (y también a sí mismo). En la parresía el que hace uso de la palabra manifiesta su libertad y elige la franqueza en lugar de la persuasión, la verdad en vez de la falsedad o el silencio, y el riesgo de morir en lugar de la vida”⁸⁴⁶. En esta puesta en juego de

⁸⁴⁶ Foucault, Michel, *Ibid.*, p. 46.

la crítica, Foucault identifica un desplazamiento de la figura del parresiasés que va, en un primer momento, del Dios al ser humano. Apolo decide permanecer en silencio: el oráculo ya no es un sitio para obtener respuestas. Ahora las respuestas han de provenir del propio ser mortal. Es el momento en que el político retoma la función que correspondía al Dios. La crítica se lleva a efecto para el bien de la polis, para el bien de todos, incluido el propio parresiasés. Luego del político, en un momento posterior, la función se desplaza al filósofo. En el arte contemporáneo podríamos identificar otro desplazamiento. Del filósofo, del sociólogo, la parresía parece haberse desplazado hacia al artista, quien, a partir de mediados del siglo XIX (Verlaine, Rimbaud, Baudelaire), efectúa una crítica radical a lo que entiende como una realidad social deshumanizante.

Volvamos a *Escribe o se borrado*. Un recuadro enmarca el primer verbo, que tiene la forma de una orden: *escribe (write)*. En la forma del verbo está implícita la persona gramatical; como en toda orden, se trata de una interpelación: *escribe Tú*. La disyunción, *o se (or be)*, que incluye el verbo en pasado participio está fuera de uno y otro marco. Otro rectángulo encierra el verbo, conjugado en forma pasiva, que aparece como consecuencia del incumplimiento de la acción primera: *borrado (written off)*. Hay una analogía entre el enunciado y la situación visible: el cuerpo que está sobre la camilla no se asocia a ninguna de las palabras enmarcadas. No está escribiendo, así como tampoco se trata todavía de un espacio en blanco producido por la goma.

La imagen del hombre tendido es un sinónimo visual de las palabras *o se –or be–*. En inglés, el verbo *to be* significa tanto ser como estar, aunque puede adoptar un significado u otro⁸⁴⁷. En este caso, de acuerdo al referente del enunciado, puede entenderse que el hombre está, pero no es. Curiosa condición la de estar sin ser, como Aliette, la niña de *El Fantasma de la Libertad*. El cuerpo, tendido allí, inmóvil, está suspendido entre la vida y la muerte, entre la acción y la inacción, entre la escritura y el silencio. Aunque la

⁸⁴⁷ Ejemplo: I am a man (Soy un hombre). I am here (Estoy aquí).

existencia en silencio del cuerpo negado resulte espantosa, hay una condición peor: es la que implicaría ser borrado, desaparecer a causa de la determinación del otro. De no atreverse a escribir(se) será otro quien lo borre.

Toda palabra, dice Le Breton, “se alimenta en ese lugar sin espacio ni tiempo que, a falta de mejor denominación, llamamos la interioridad del individuo, ese mundo caótico y silencioso que nunca se calla, rebosante de imágenes, deseos, temores, pequeñas y grandes emociones y que prepara palabras que incluso pueden sorprender al que las pronuncia”⁸⁴⁸. La escritura podría considerarse como una acción fundamental, íntimamente relacionada con la vida. Al cuerpo, situado en el espacio intermedio –correspondiente a la disyunción, donde se está sin ser-, le corresponderá, a partir de la orden escrita sobre su cabeza, jugar un rol dinámico. No está ni escrito ni borrado, sino entre una y otra acción. ¿Qué diferencia hay entre uno y otro verbo? En el primero, el cuerpo detenta la acción (escribe); en el segundo (se borrado) es producto de ella: si el cuerpo no se decide a escribir, es decir a arrogarse una acción propia, será borrado por la acción de otro cuerpo. La escritura pondría en funcionamiento su propio cuerpo, mientras la acción de borrarlo implicaría, por el contrario, el funcionamiento del cuerpo del otro, en tanto que provoca su borradura.

El juego entre desaparición y aparición, entre invisibilidad y visibilidad, está presente en la mayor parte del trabajo de Spence, quien asocia la invisibilidad con un proyecto perverso de la institución. Al referirse al trabajo desarrollado por el colectivo feminista Hackney Flashers⁸⁴⁹, Ribalta dice que, “mientras se preocupaba de lo que previamente se había ocultado a la vista, este colectivo proponía una democracia de lo visto, un buen correctivo para que todo pudiera

⁸⁴⁸ Le Breton, David. *El silencio...* op. cit., p. 5.

⁸⁴⁹ El Hockney Flashers collective, un colectivo formado por fotógrafos documentales politizados del norte de Londres, fue un proyecto embrionario desarrollado por Photography Workshop (El Taller de Fotografía) a mediados de los 1970s. Algunos de sus miembros fueron: An Dekker, Terry Dennett, Helen Grace, Sally Greenhill, Liz Heron y Gerda Jager. Su propósito era conseguir que su trabajo se contextualizara social y políticamente mediante la realización de actividades en el área donde vivían y trabajaban. Spence, Jo. *Putting Myself in the Picture...* op. cit., p. 51.

llevarse a la esfera de lo visible”⁸⁵⁰. Como se ha visto hasta aquí, la práctica de la escritura haría posible no sólo la aparición del cuerpo sino su vuelta a la vida, que implica un tipo de renacimiento. A continuación veremos la forma en que la artista norteamericana Carolee Schneemann aborda la misma problemática.

4.7 *Interior Scroll*: descubrir el cuerpo, escribirlo.

Interior Scroll (*Rollo interior*, 1975) (Fig. 133) de Carolee Schneemann – performance presentada el 29 de agosto de 1975 en el Festival *Mujeres aquí y ahora* (*Women Here & Now*), en East Hampton, Long Island, Estados Unidos– consiste en la lectura que la artista, desnuda, hace de las palabras escritas en un rollo de papel que va sacando de su vagina.



Fig. 133. Carolee Schneemann. *Interior Scroll*, 1975.

⁸⁵⁰ Ribalta, Jorge. *Jo Spence... op. cit.*, p. 40.

Es posible encontrar una continuidad entre *Escribe o se borrado* e *Interior Scroll*. La primera obra constituye la denuncia de un estado de represión, simbolizado por el cuerpo tendido y encubierto en el que la palabra cumpliría una función liberadora. El enunciado *Escribe o se borrado*, como se ha visto, adopta la forma de una sentencia sobre un cuerpo humano oculto, aprisionado, casi muerto, al mismo tiempo que pretende ser una motivación para ese mismo cuerpo. Inerte, el cuerpo bajo la sábana carece de movimiento así como de voluntad propia –de otra forma sería innecesaria la advertencia escrita en el cartel. Jo Spence sitúa la problemática del cuerpo a punto de ser borrado en un marco de enfrentamiento ideológico. El cuerpo inerme está inerte; pero la palabra –su escritura, en calidad de arma- podría devolverlo al espacio de lucha. Como se ha dicho en la parte correspondiente al análisis de *Escribe o se borrado*, existirían dos funciones en la palabra en esta obra de Spence: en primer lugar, estaría su función como advertencia, como signo que indica algo, o que dice lo que se debe hacer. En segundo lugar, la palabra cumpliría la función de activadora del cuerpo. De una función lingüística o semiótica se pasaría a una función orgánica: la palabra sería como la sangre que, corriendo por el cuerpo, sería capaz de animarlo.

Interior Scroll, empieza “con Schneemann desnudándose y envolviendo su cuerpo con una sábana. Leyó su libro *Cézanne, Ella fue una Gran Pintora*, después deja caer la sábana y cubrió su cuerpo con amplias pinceladas de pintura a lo largo de sus contornos. Después de lo cual extrajo un rollo de papel de su vagina y leyó un texto de su trabajo”⁸⁵¹. En ese libro, Schneemann dice que usó la desnudez en su obra para romper los tabús relacionados con el cuerpo humano en movimiento, para mostrar que la vida del cuerpo es más

⁸⁵¹ “The performance began with Schneemann undressing and wrapping her body in a sheet. She read from her book *Cézanne, She was Great Painter*, then dropped the sheet and covered her body in broad strokes of paint along its contours. After which she extracted a scroll from her vagina and read a text from her work (...). Kathleen Wentrack, texto del catálogo para la exhibición en: Schneemann, Carolee. *Double trouble : Carolee Schneemann and Sands Murray-Wassink [exhibition]*: New York, Kathleen Wentrack, 2001, p. 22.

expresiva de lo que una sociedad negadora del sexo puede admitir⁸⁵². La utilización de la sábana, que sólo he encontrado en la reseña de Kathleen Wentrack, nos permite establecer una relación muy cercana con la obra analizada en la primera parte de este capítulo –*Escribe o se borrado*. El tejido – lona, tela, sábana- era un elemento que aparecía desde Christo, pasando por Bourgeois y Spence, como un dispositivo que, mediante el encubrimiento, provoca la desaparición del cuerpo o la imposibilidad de su identificación clara. El descubrimiento del cuerpo, que ocurre de un solo movimiento, es tan importante como el hecho de que, del orificio que es la vagina, salga la palabra. Este flujo verbal tiene mayor impacto que la desnudez. Es notable la utilización de la sábana por parte de la artista que le permite administrar el cubrimiento– descubrimiento de su cuerpo.

Algunos rasgos distintivos de esta performance nos llevan a plantear seis puntos de semejanza y diferencia con las obras de los capítulos anteriores y, sobre todo, con la obra analizada en la primera parte de éste –*Escribe o se borrado*. En primer lugar el cuerpo desaparecido, oculto, ha logrado mostrarse y actuar. Se trata, como se venía insinuando desde los bultos de Christo, del cuerpo de una mujer. Schneemann habla de un “‘doble conocimiento’; la existencia de una historia separada, secreta, por investigarse”⁸⁵³. Esta historia separada y secreta, como el espacio que bajo la sábana se abre difícilmente para acoger (aprisionar) al cuerpo en la obra de Spence, correspondería a la mujer. Es por eso que Schneemann trabaja en la reconstrucción de los tabúes que fundamentan el espacio social y psíquico, principalmente aquellos que se refieren a lo femenino y al cuerpo de la mujer.

En segundo lugar, la palabra, que en *Escribe o se borrado* era ejercida por otro (pues es otro el que escribe en el cartel), en *Interior Scroll* es utilizada y

⁸⁵² Semmel, Joan; Kingsley, April (1980). “Sexual Imagery in Women’s Art”. En: <http://links.jstor.org/sici?sici=0270-7993%28198021%2F22%291%3A1%3C1%3ASIIWA%3E2.0.CO%3B2-6>. (12 de junio de 2009).

⁸⁵³ “(...) ‘double knowledge’: the existence of a secret, separate history to research and investigate”. Juno, Andrea. *Angry women*: New York, RE/Search Publications, 1999, p. 68.

generada por el mismo cuerpo. Se trataría, como está presente en la aspiración encerrada en la obra de Spence, de una palabra consustancial al cuerpo. Schneemann establece con la palabra una triple relación corporal. En primer lugar, en su calidad de mujer, la da a luz. En tanto la palabra de *Interior Scroll* nace, es posible hablar de una relación congénita entre la palabra y el cuerpo de la mujer. No se trata ya de la palabra cartesiana, producto de la actividad mental, sino de la encarnada. Por otro lado, el cuerpo de la mujer se relaciona con la palabra, a partir del primer momento, mediante el tacto, pues el rollo, la palabra, sólo se desenrolla mediante el trabajo de las manos. Por último, la palabra sólo se relaciona con la vista al momento de la lectura. Se va de una relación genética (el nacimiento), a una relación abstracta, conceptual, pasando por la acción táctil.

En tercer lugar, se establece una relación obscena con la palabra, pues ésta no sólo alude a un interior desconocido, sino que evidencia, pone en escena, lo que Schneemann llama la “fractura humana”, que es tabú. Schneemann se pregunta sobre el tabú referente a la vagina y encuentra que, a pesar de que existen fracturas semejantes en el mundo animal, mineral o vegetal, “nunca se te prohibió mirar en una concavidad o convexidad de algo que fuera animal o mineral o vegetal... sólo las *fracturas humanas* eran explícitamente tabú”⁸⁵⁴. Esta fractura resulta semejante a la herida, estrategia esencial en la obra de Brus, y presente en la obra de Bourgeois, simbólicamente, como desgarradura.

En cuarto lugar, nos encontramos con un acto abyecto, pues a través del vaso comunicante que es la vagina –como desgarradura o herida en Bourgeois y Brus-, y de modo más evidente en el *Urinario* de Duchamp, el cuerpo arroja palabras⁸⁵⁵. Es una metáfora porque lo único que se puede arrojar por la vagina es de naturaleza líquida (orina, flujo) o sólida (el cuerpo del recién

⁸⁵⁴ “You were never forbidden to look in a concavity or convexity of anything that was animal or mineral or vegetable... only *human fractures* were explicit therefore taboo”. Juno, Andrea. *Ibid.*, p. 70.

⁸⁵⁵ Sobre la naturaleza abyecta de la palabra en esta obra de Duchamp, véase, en el Capítulo 1, el apartado que lleva por título “Palabra liberadora: la poética en la obra de Duchamp”.

nacido). De tal suerte, la palabra que arroja el cuerpo de Schneemann adquiere el simbolismo de lo líquido, pero también de lo sólido, de la vida tangible. En el rizo que dibuja el trayecto de la palabra, encontramos que la palabra es arrojada de dos formas distintas por el cuerpo, en primer lugar se trata de la palabra escrita, la que está en el rollo. Por otro lado se trata de la palabra hablada, la que, a través de la lectura en voz alta, es arrojada por la boca.

En quinto lugar, en cuanto a las fracturas corporales, es posible encontrar una relación múltiple del cuerpo con la palabra, y, así, de la palabra con lo obsceno. Para empezar, el movimiento de la palabra relaciona el interior y el exterior del cuerpo, poniendo en duda la frontera que divide a uno y otro. La palabra sale de la vagina para ser capturada, en seguida, por los ojos, que son otra fractura. La palabra que ha salido del cuerpo, del interior misterioso, vuelve a él, a través de los ojos. Tal movimiento representa una reappropriación de la palabra. De la vagina a los ojos la palabra va de un orificio a otro: entra y sale. Después vuelve a salir por la boca, para la lectura en voz alta. Este movimiento cíclico de la palabra, que obedece a una estética espiral, como ha sido comentada en el Capítulo 3, pone en juego el interior y el exterior del cuerpo en un juego intermitente. Por primera vez en las obras analizadas en esta investigación, la palabra goza de una existencia bidimensional, pues nos encontramos con la palabra escrita, que sale de la vagina, y, por otro lado, con la palabra dicha, oral, que sale de la boca. Para que esto sea posible, para que pueda existir esta existencia bidimensional y casi sincrónica de la palabra, es necesario que la palabra vuelva al cuerpo, de donde surgió. Si la palabra tiene el simbolismo de la nueva vida (del cuerpo que nace), al entrar al cuerpo (un cuerpo casi muerto como veíamos con Spence en *Escribe o se borrado*), entonces esta palabra lo reanimaría. La palabra participa en el renacimiento de un cuerpo al cual le había sido arrebatada la vida. Esto sólo es posible mediante el trayecto de la palabra, que dibuja un arco de la vagina hacia los ojos y, preparándose para salir de nueva cuenta, traza un círculo para escapar por la boca. Este desplazamiento espiral de la palabra, en interacción con la vagina y la boca nos permitiría establecer una vecindad simbólica de estas “fracturas humanas”, de acuerdo a lo cual, metafóricamente, podría pensarse

en una vagina que habla, tema que ha sido tratado por Georges Devereux⁸⁵⁶, y que retomaremos más adelante en detalle.

Ricoeur entiende la escritura como la “manifestación completa de algo que está en un estado virtual, algo incipiente y rudimentario que se da en el habla viva; a saber la separación del sentido y del acontecimiento”⁸⁵⁷. Esta separación entre palabra escrita y hablada, que alude a la naturaleza defectuosa de la segunda, sería superada en *Interior Scroll* debido a la integración de una y otra, a la bidimensionalidad casi sincrónica que, también, incluye el tacto.

En sexto lugar, frente al cuerpo indefinido –en los bultos de Christo y el cuerpo de *Escribe o se borrado* de Spence (de los cuales resulta imposible saber si se trata de hombres o mujeres), nos enfrentamos en *Interior Scroll* con un cuerpo que es totalmente reconocible a pesar de estar parcialmente embadurnado de pintura. Esta exposición del cuerpo se debe a su desnudez. En *Paseo vienés* y *Locura total* de Brus la ropa, que representa un text/il⁸⁵⁸, oculta el cuerpo. El cuerpo libremente exhibido es de una mujer, de una mujer artista: Carolee Schneemann.

Para Lea Vergine la exhibición del cuerpo del artista contemporáneo es un requisito para poder ser: “La elección del cuerpo como un medio de expresión es un intento por hacer frente a algún tipo de represión que, con el tiempo, vuelve a la superficie de la experiencia con todo el narcisismo que lo envuelve”⁸⁵⁹. En *Escribe o se borrado* e *Interior Scroll* está presente la idea de cruce, el tránsito desde un espacio donde la vida está negada, no liquidada, hacia uno donde la vida se realiza. Este umbral está formado de palabras. Se

⁸⁵⁶ Devereux, Georges. *Baubo. La vulva mítica*: Barcelona, Icaria, 1984.

⁸⁵⁷ Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación... op. cit.*, p. 38.

⁸⁵⁸ Esto será explicado en el siguiente apartado “Cuerpo, erotismo y palabra en Schneemann”.

⁸⁵⁹ Jones, Amelia (Ed.). *El cuerpo del artista... op. cit.*, p. 19.

trataría del re-nacimiento del cuerpo a través de la palabra, o más aún, del nacimiento del cuerpo *en* la palabra.

El hecho de que haya decidido no traducir al castellano el título de la obra, *Interior Scroll*⁸⁶⁰, se debe a la ambigüedad presente en la palabra *scroll*, que en inglés contiene dos significados. Como sustantivo significa rollo; en el contexto de la obra, hace alusión al rollo de papel que Schneemann saca de la vagina. También es un verbo que significa desplazar; de acuerdo a este sentido se referiría al desplazamiento que hace la palabra, del espacio vúlvido, cuyas características son lo oculto y privado, al espacio de la lectura en voz alta, cuyas características, en oposición al primero, son lo exhibido (la luz) y lo público. Se trataría del paso de lo privado a lo público, de lo oculto a lo mostrado, y de lo reprimido a lo expresado. Paso de lo público a lo público.

Como *Escribe o se borrado*, *Interior Scroll* es la puesta en escena de la relación palabra-cuerpo, donde la vida y la muerte juegan un rol esencial. Sólo que en *Interior Scroll* aparece un nuevo aspecto de la problematización. En la obra de Spence, el cuerpo encubierto bajo la sábana tiene como rasgos distintivos la inacción, producto de la falta de voluntad y movimiento; por el contrario, el cuerpo de Schneemann, que goza de un movimiento y una voluntad poderosas, ha empezado por despojarse de la sábana para descubrir que, en su propio interior, se encuentra la palabra que le dará vida.

En *Interior Scroll* la pintura, la palabra y el cuerpo femenino se encuentran en el deseo por arrebatarse de una voluntad ajena. En entrevista con Kate Haug dice Schneemann: "Tengo que arrancar mi cuerpo de la historia convencional"⁸⁶¹. Se trata de arrancar su cuerpo, el de la mujer, de la dominación, la sumisión y la reducción, en suma, de un orden de producción de cuerpos, cuya denuncia aparece en la obra de Bourgeois y Spence. "Siempre

⁸⁶⁰ El análisis del poema que Schneemann va sacando de la vagina y es leído a un tiempo, aparece en el apartado final de este capítulo, "Las palabras del sexo".

⁸⁶¹ "I had to wrest my body out of a conventionalizing history". Schneemann, Carolee. *Imaging her erotics: essays, interviews, projects*. Cambridge, MIT Press, 2001, p. 28.

ha habido algo irreprimible en mi trabajo. Creo en el empuje puro de la intuición, creo en el cuerpo. Poner mi cuerpo en una posición central en mi arte revela contradicciones de nuestra cultura. Me opongo a los constreñimientos sociales, eróticos y estéticos, y he abierto mis fuerzas para encontrar materiales y formas que celebran y trascienden las direcciones previstas de mi obra”⁸⁶².

El retorno del cuerpo femenino, para arrancarse a sí mismo de un sistema de producción falocéntrica, implicaría, antes de cualquier otra cosa, de acuerdo a la propuesta presente en la obra de Schneemann, la revaloración del espacio vúlvido. Para Julia Kristeva, todo acto perverso puede interpretarse “no sólo como un ataque contra la pareja procreadora y como un deseo de recobrar el acoplamiento original madre-hijo, sino como un esfuerzo por dominar el universo genital y el propio mundo mediante la creación de *otro mundo*. Se tratará, pues, de oponer una neorrealidad al caos ‘impuro’ (...) de la sexualidad genital y de toda sexualidad que la comprenda; será cuestión de crear ‘mi’ universo secreto, ‘mi’ intimidad oculta, ¡mi obra!, por fuerza disidente, que viola el orden del mundo y lo que percibo como sus insoportables excesos”⁸⁶³. En *Interior Scroll*, obra en la que puede encontrar una relación muy cercana entre la vagina y la palabra, Schneemann buscaría reunir, después de una interrupción que abarca miles de años, el conocimiento antiguo, de naturaleza femenina, con una necesidad impostergable de la mujer moderna por conocerse y revalorarse para luchar por un nuevo espacio y un nuevo cuerpo en la sociedad contemporánea.

Interior Scroll surge gracias al encuentro de Carolee Schneemann con el mito de la “Trasmigración de la serpiente”, como parte de una investigación de la asignatura de antropología cuando era una estudiante universitaria. En relación

⁸⁶² “There has always been something irrepressible in my work. I believe in the pure thrust of intuition, trust of the body. Putting my body in a central position in my art reveals contradictions in our culture. I resist social, erotic and aesthetic restraints, and have opened my energies to finding materials and forms which celebrate and transcend predicted directions of the work”. *Double Trouble: Carolee Schneemann and Sands Murray-Wassink, op. cit.*, p. 6.

⁸⁶³ Kristeva, Julia. *El genio femenino*: Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 191.

con la cultura prehistórica relativa a Cro-Magnon, Schneemann encuentra una creencia en la Diosa de la Madre Tierra y se interesa por el hecho de que sus pinturas rupestres exageren las características sexuales femeninas. La mujer era la metáfora de la tierra, y el cuerpo sensual, rotundo, no era sino el símbolo de una tierra pródiga. El agua y el viento, de importancia fundamental en las culturas arcaicas, eran simbolizados por espirales naturales. Como estudiante de la cultura prehistórica Schneemann encontró que la serpiente, una espiral, simbolizaba el remolino, el torbellino y la energía cósmica. Del libro *Migración de los símbolos*, de D. A. McKenzie, Schneemann rescató en sus notas escolares que las serpientes representaron en un principio “la energía cósmica del útero femenino que protege y nutre al embrión así como creían que el océano originalmente hizo la tierra”⁸⁶⁴.

Schneemann se interesó por el valor simbólico de la vagina, así como por la forma en que ese espacio había sido construido/interpretado por parte del pensamiento falocéntrico. “La primera vez que escribí de ‘espacio vulvico’ fue en 1960 como resultado de una materia de historia del arte y simbolismo”⁸⁶⁵. En *Tratado de historia de las religiones* Mircea Eliade analiza la forma en que la serpiente ha sido utilizada como símbolo de la luna en muchas culturas arcaicas. “Ciertos animales se convierten en símbolos o ‘presencias’ de la luna porque su forma o su modo de ser evoca el destino de la luna. (...) la serpiente porque aparece y desaparece, porque tiene tantos anillos como días cuenta la luna (...) o porque es el ‘esposo de todas las mujeres’, porque cambia de piel (es decir se regenera periódicamente, es ‘inmortal’). El simbolismo de la serpiente es de una polivalencia turbadora pero todos los símbolos convergen hacia una misma idea central: es inmortal y se regenera, por lo tanto es una ‘fuerza’ de la luna y, como tal, distribuye la fecundidad, la ciencia (profecía) e incluso la inmortalidad”⁸⁶⁶. Por ello se cree que la serpiente posee,

⁸⁶⁴ Schneemann, Carolee. *More than meat joy*. New York, Documentext/McPherson & Company, 1997, p. 236.

⁸⁶⁵ “I first wrote about ‘vulvic space’ in 1960 as a result of an art history assignment on symbolism”. Schneemann, Carolee. *Ibid.*, p. 234.

⁸⁶⁶ Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*: México, Ediciones Era, 1972, p. 159.

simbólicamente, los poderes asociadas a la luna, como son la fecundidad, la fertilidad y la regeneración. En *El ritual de la serpiente* Aby Warburg encuentra que el mito de la serpiente, presente en todas las culturas, implica la regeneración mágica mediante la puesta en relación del inframundo con el mundo. “La serpiente desaparece debajo de la tierra y pronto vuelve a aparecer en la superficie. El regreso desde el subsuelo, que es el lugar donde descansan los muertos, en combinación con su facultad para renovar su piel, convierte a la serpiente en el símbolo más natural de la inmortalidad y de la resurrección de una enfermedad o de un peligro mortal”⁸⁶⁷. El regreso de la serpiente podría entenderse, en *Interior Scroll*, como la reaparición del cuerpo y la palabra que en *Escribe o se borrado* habían desaparecido.

Dice la artista que eligió hacer investigación sobre la ‘Trasmigración de la serpiente’, “sin sospechar que el simbolismo de la transmutación de la serpiente en las pinturas murales, tallas e inscripciones de las antiguas culturas –este simbolismo tradicionalmente ‘fálico’ me llevaría a un concepto de espacio vúlvido y esto, después (...) a una total inversión y reinterpretación del mito y el símbolo”⁸⁶⁸. Aunque es de gran importancia, el encuentro de Schneemann con el mito y la investigación que se desprende de su interés, me parece que la verdadera importancia se encuentra en la nueva lectura que va a proponer. La inversión y reinterpretación del mito servirán de fundamento para la mayor parte de su trabajo artístico. Va a seguir –como lo hicieron Nietzsche en *La genealogía de la moral*⁸⁶⁹ y Foucault en *Arqueología del saber*⁸⁷⁰ e *Historia de la locura en la*

⁸⁶⁷ Warburg, Aby. *El ritual de la serpiente*: México, Sexto piso, 2004, p. 53.

⁸⁶⁸ “I first wrote about "vulvic space" in 1960 as a result of an art history assignment on symbolism, I chose to do research on the "Transmigration of the Serpent," never suspecting that the transmutation of serpent symbolism in the wall paintings, carvings, inscriptions of ancient cultures-this traditionally "phallic" symbolism would lead me to a concept of vulvic space and this in turn to the disappearance and miss-attribution of Goddess artefacts and imagery, to a total inversion and reinterpretation of myth and symbol". Schneemann, Carolee. *More than meat joy... op. cit.*, p. 234.

⁸⁶⁹ Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*: Madrid, Alianza, 1983.

⁸⁷⁰ Foucault, Michel. *La arqueología del saber*: México, Siglo Veintiuno, 1970.

*época clásica*⁸⁷¹ - el método que se conoce como genealogía o arqueología, el cual consiste en una revisión de las prácticas y los discursos para encontrar el significado original, así como para poner en evidencia las redes de poder que se tejen en torno a ellos.

“La historia del desnudo femenino es tan antigua como el arte mismo, y la Venus de Willendorf, si no es la primera mujer desnuda, es la más famosa de todas ellas”⁸⁷². En este viaje de Schneemann hacia el origen del discurso sobre la vagina, construido por lo femenino y no por lo masculino, como si se tratara de un nacimiento en sentido inverso, va a encontrar que, en la construcción fálica de la vagina, el poder y el conocimiento se encuentran entrelazados. De su conciencia corporal (útero y vagina), en interacción con el cosmos, desarrolló la mujer un conocimiento esencial de género. Tal interacción del cuerpo femenino y el mundo tiene que ver, esencialmente, con el hecho de que ella pueda embarazarse y dar a luz, mientras que al hombre le resulta imposible hacerlo. El cuerpo femenino, como un dispositivo de relojería que lo une al cosmos, le brindó la comprensión del tiempo y la agricultura a través del ciclo menstrual.

Gracias a la investigación sobre el mito, y como resultado de una interpretación personal, Schneemann intuye la función original de lo femenino. Sospecha que la mujer ha sufrido posteriormente un desplazamiento en la economía del conocimiento y la actividad creadora. El hombre la desplazó del espacio central como creadora de conocimiento, como creadora de mundo. A través de obras como *Interior Scroll*, dice Amelia Jones que Schneemann ha establecido una relación pasional y convulsiva con su audiencia, que representa dinámicamente el desplazamiento de estructuras convencionales de género: “Schneemann no sólo rechaza enfáticamente el proceso fetichista, que exige que la mujer no exponga el hecho de que no carece de genitales, sino que los posee (y son no-

⁸⁷¹ Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

⁸⁷² “The history of the female nude is as old as art itself, and the Venus of Willendorf if not the first female nude, is the most famous of them all”. Ebony, David (et al). *Curve: the female nude now*. New York, Universe, 2003, p. 13.

masculinos), también activa un modo de producción y recepción artística dramáticamente intersubjetivo, y abre la ideología masculina y racista del individualismo que apuntala el formalismo moderno”⁸⁷³.

En la transvaloración propuesta por Schneemann, a la mujer le correspondería un rol activo, descolocando al actor masculino del esquema activo-pasivo que fundamenta, desde los griegos, el pensamiento y el trabajo en occidente. De tal suerte, en la relectura propuesta, corresponde a la mujer el estudio del cosmos, su comprensión y la interacción que deba desarrollar con él. “De mi identificación con la simbología del cuerpo femenino hice la posterior suposición que las tallas y esculturas en forma de serpiente fueron atributos de la Diosa y habrían sido hechas por mujeres sacerdotisas (artistas) como una analogía a su propio conocimiento físico y sexual” ⁸⁷⁴. Relacionó el útero y la vagina con ‘el conocimiento primario’, a partir de pinceladas y cortes en huesos y rocas mediante los cuales creía que sus ancestros femeninos medían sus ciclos menstruales, embarazos, observaciones lunares, notaciones de agricultura –los orígenes de cálculo del tiempo, de equivalencias matemáticas, de relaciones abstractas. Asumí que los artefactos de figurillas talladas con forma de mujer y marcadas con incisiones del Paleolítico y el Mesolítico fueron tallados por mujeres.

El estudio del mito llevó a Schneemann a la comprensión de que, dentro del cuerpo femenino, hay un “conocimiento interior” en oposición a un conocimiento exterior de naturaleza masculina. El espacio donde este conocimiento se aloja es el útero, y es la vagina la puerta a través de la cual se permite la comunicación y la transustanciación entre la mujer y el cosmos. La mujer mítica era una

⁸⁷³ “Not only does Schneemann dearly refuse the fetishizing process, which requires that the woman not expose the fact that she is *not* lacking but possesses genitals (and they are nonmale), she also thus activates a mode of artistic production and reception that is dramatically *intersubjective* and opens up the masculinist and racist ideology of individualism shoring up modernist formalism”. Jones, Amelia. *Body Art. Performing the Subject...* op.cit., p. 3.

⁸⁷⁴ “From my identification with the symbology of the female body I made the further assumption that carvings and sculptures of the serpent form were attributes of the Goddess and would have been made by women worshippers (artists) as analogous to their own physical, sexual knowledge”. Schneemann, Carolee. *More than meat joy...* op. cit., p. 235.

adoradora (sacerdotisa) y una artista. No se trataba de un conocimiento adquirido, que necesitara de un medio externo para ser transmitido, sino de un conocimiento interno, íntimo. Un don que correspondía a las mujeres.

4.8 Cuerpo, erotismo y palabra en Schneemann.

Carolee Schneemann es una artista que desde sus inicios artísticos, en los 1960s, se valió de múltiples medios para expresar sus ideas. Pertenece al grupo de artistas mujeres que hacia los 1970s empezaron a explorar los vestigios de lo que creían ser un pasado matriarcal del cual figuras como la *Venus de Willendorf* alcanzaron el estatus de arte histórico, trascendiendo las interpretaciones que reducían su significado a clichés fetichistas⁸⁷⁵. Pintora, escritora, directora de filmes y pionera de performances, buscó desde muy joven romper tabúes del mundo occidental asociados al feminismo, la sexualidad y el cuerpo. En oposición al cuerpo estético y estático de la mujer, representado por el arte a lo largo de la historia occidental, Andrea Juno encuentra en su trabajo un intento de ruptura con los “tabúes de feminismo, sexualidad, y el cuerpo erótico y extático como una fuente de conocimiento”⁸⁷⁶.

Afirma Schneemann: “Yo estaba dibujando antes de saber hablar –dibujar era como respirar para mí”⁸⁷⁷. En esto se asemeja a Brus, quien afirmó que es preciso hacer poesía antes de aprender a escribir. De tal modo, en el caso de Schneemann, el arte va a desempeñar un papel esencial en su vida. Pero no sólo el arte; mezclado con éste, el erotismo se convertirá en otro de los principios activos que la guiarán a través de su vida tomada como práctica artística. En una entrevista con Linda Montano, afirma Schneemann: “El dibujo

⁸⁷⁵ “Ebony, David (et al). *Curve: the female nude now...* op. cit., p. 13.

⁸⁷⁶ “Since the early ‘60s Carolee Schneemann has been pioneering, taboo-breaking performance artist, filmmaker and writer on the subjects of feminism, sexuality, and the *ecstatic, erotic* body as a source of knowledge”. Juno, Andrea. *Angry women...* op. cit., p. 67.

⁸⁷⁷ “I was drawing before I knew how to talk –drawing was like breathing for me”. Juno, Andrea. *Ibid.*

y la masturbación fueron las primeras experiencias sagradas que recuerdo. Ambas actividades empezaron cuando tenía cerca de cuatro años. Exquisitas sensaciones producidas en mi cuerpo, e imágenes que hice en papel se enredaron con lenguaje, religión, todo lo que me había sido enseñado. Como resultado, yo pensé que en los genitales era donde vivía Dios⁸⁷⁸. La artista habla de un éxtasis semejante a lo que llama sagrado y divino orgasmo, “implicado en la creación de imágenes dentro de un marco. Descubrí que éste era un lugar donde yo podría ir para conseguir una integración ‘más elevada’ del sitio en que me encontraba, ‘más elevada’ de donde yo estaba y de lo que era capaz de sentir. Así que para mí, el dibujo y el erotismo tenían esta unión primera –cada vez que el mundo adulto intentaba inhibirme o desalentarme o confundirme, yo reconocía que ellos estaban intentando separar estos dos reinos”⁸⁷⁹.

La puesta en práctica de estos dos principios, arte y erotismo, desde su niñez precoz, sumada al estudio e investigación de temas antropológicos (precisamente cuestiones míticas) estando en la universidad, la lleva a la idea de un conocimiento doble. Por un lado el exotérico, de naturaleza masculina, dominante; por el otro, soterrado, habría un conocimiento esotérico, de naturaleza femenina, sujeto a un proceso de transvaloración y deformación por parte del conocimiento masculino dominante. Schneemann pondrá énfasis en la historia secreta, negada por el discurso falocéntrico dominante, por lo que gran parte de su obra consistirá en des-cubrir ese mundo oculto. A través de su investigación artística, buscará poner en circulación el discurso prohibido que corresponde a la verdadera concepción femenina, desarrollada por la mujer y no por el hombre.

⁸⁷⁸ “Drawing and masturbation were the first sacred experiences I remember. Both activities began when I was about four years old. Exquisite sensations produced in my body, and images that I made on paper tangled with language, religion, everything that I was taught. As a result, I thought that the genital was where God lived”. Schneemann, Carolee. *Imaging her erotics: essays, interviews, projects...* op. cit., p. 131.

⁸⁷⁹ “(...) involved in creating images within a frame. I discovered this was a place where I could go for a ‘higher’ integration of where I was and what I could feel. So for me, drawing and the erotic had this early bond –when ever the adult world would try to inhibit or discourage or confuse me, I would recognize that they were trying to separate these two realms”. Juno, Andrea. *Angry women...* op. cit, p. 67.

Schneemann reconoce que su trabajo presenta dificultades particulares debido a que su fuente y sus formas examinan el erotismo⁸⁸⁰, construido con base en la exclusión de la mujer. A través de su propio cuerpo, realizó una obra que confronta asuntos de naturaleza sexual y personal. Kathleen Wentrack encuentra que la artista “desmantela los tabúes integrados en la estructura de la sociedad y la psique, principalmente aquellos correspondientes a la mujer y la forma en que el cuerpo de las mujeres ‘debería’ ser contenido y controlado”⁸⁸¹. Y destaca la importancia del cuerpo en la obra de Schneemann, que se expone a sí misma no sólo en términos físicos, sino también intelectuales y emocionales. Se trata de un desafío lanzado al espectador en varios niveles, pues “captura y comparte su experiencia vivida, la sexualidad heterosexual desde el punto de vista de una mujer. Ninguna mujer artista se ha aproximado al sexo de una manera tan directa y liberadora”⁸⁸².

⁸⁸⁰ Schneemann, Carolee, *op. cit.*, p. 134.

⁸⁸¹ “(...) dismantles taboos integrated into society’s structure and psyche, principally those pertaining to women and how women’s bodies “should” be contained and controlled”. Kathleen Wentrack, texto del catálogo para la exhibición en: Schneemann, Carolee. *Double trouble : Carolee Schneemann and Sands Murray-Wassink...* *op. cit.*, p. 6.

⁸⁸² “Schneemann captures and shares lived experience, heterosexual sexuality from a woman’s point of view. No woman artist had approached sex in such a direct and liberating manner”. Schneemann, Carolee. *Ibid.*, p. 9.



Fig. 134. Carolee Schneemann. *Eye Body*, 1963.

Obras como *Eye Body*, *Meat Joy* y *Up to and including her limits*, le sirven de contexto a *Interior Scroll*, pues apuntan a la incorporación del cuerpo de la artista en la obra y a la incorporación de la palabra. En *Eye Body* (Fig. 134), su primera performance corporal (colectiva), llevada a cabo en 1963 y documentada por su amigo, -el fotógrafo Errò-, la artista buscó convertir su cuerpo en una dimensión adicional de la obra. La incorporación de una amplia gama de materiales que lo cubrían –pintura, grasa, tiza, plástico y sogá- lo convirtieron en un territorio visual. Como en *Eye Body*, en *Interior Scroll* el cuerpo es cubierto, entre otras cosas, por pintura; sin embargo, la dimensión pictórica queda en segundo plano frente a la erótica, propia del cuerpo en relación con otros cuerpos. En *Meat Joy* (Fig. 135), otra performance colectiva, Schneemann intentó encontrar vasos comunicantes entre el consciente y el inconsciente para que los contenidos latentes pudieran iluminar las situaciones ordinarias. La incorporación de objetos y sustancias tales como pintura, salsa, pescado crudo, trozos de papel, y pollo crudo, como en el caso de *Meat Joy*, consiguió brindarle una dimensión onírica a su trabajo corporal. De modo semejante a *Interior Scroll*, la artista usa la palabra para intensificar el

significado de la acción corporal: a medida que la audiencia entra, la cinta de “Notas como prólogo” empieza un collage con la voz de la artista leyendo las notas escritas para esta obra.⁸⁸³



Fig. 135. Carolee Schneemann. *Meat Joy*, 1964.

En *Up To And Including Her Limits* (Fig. 136), una acción de 1973-76, suspendida por un arnés de arboricultor, la artista se aproxima al suelo para marcarlo con huellas. En este “dibujo automático” que mapea el proceso temporal mediante signos espaciales⁸⁸⁴, el cuerpo se convierte en el medio expresivo que permite la unión de lo elevado, una representación del mundo espiritual o interior, y lo bajo, el mundo terreno simbolizado por la materia y las necesidades primarias. Este proceso cartográfico, en que el deseo propio deviene signo mediante el trabajo del cuerpo, resulta dialéctico en la medida que el cuerpo de Schneemann es manchado por el material pictórico de que están hechos los signos que ella ha trazado, convirtiéndose no sólo en productor del mapa, sino en parte de él. En esta acción, en que ella está sola a diferencia de las obras analizadas líneas arriba, el erotismo nada tiene que ver con el encuentro de los cuerpos, sino con el de lo elevado y lo terreno, mediado

⁸⁸³ Schneemann, Carolee. *Imaging her erotics: essays, interviews, projects*, op. cit., p. 61.

⁸⁸⁴ Schneemann, Carolee. *Ibid.*, p. 172.

por el cuerpo de la artista puesto en una situación de necesidad. A medida que el cuerpo va aproximándose al suelo, los trazos erráticos van convirtiéndose en palabras definidas, escritas correctamente, por ejemplo "I am hungry". Con esta frase la artista da cuenta de una necesidad y un deseo primario, que se debe al hecho de que ha iniciado la acción con la entrada del personal del museo y ésta se ha prolongado hasta el cierre. *Up to and including her limits*, *Eye Body*, *Meat Joy* e *Interior Scroll* se caracterizan por ser obras que, incorporando el cuerpo a través de un erotismo extremo, efectúan acciones rituales extáticas.

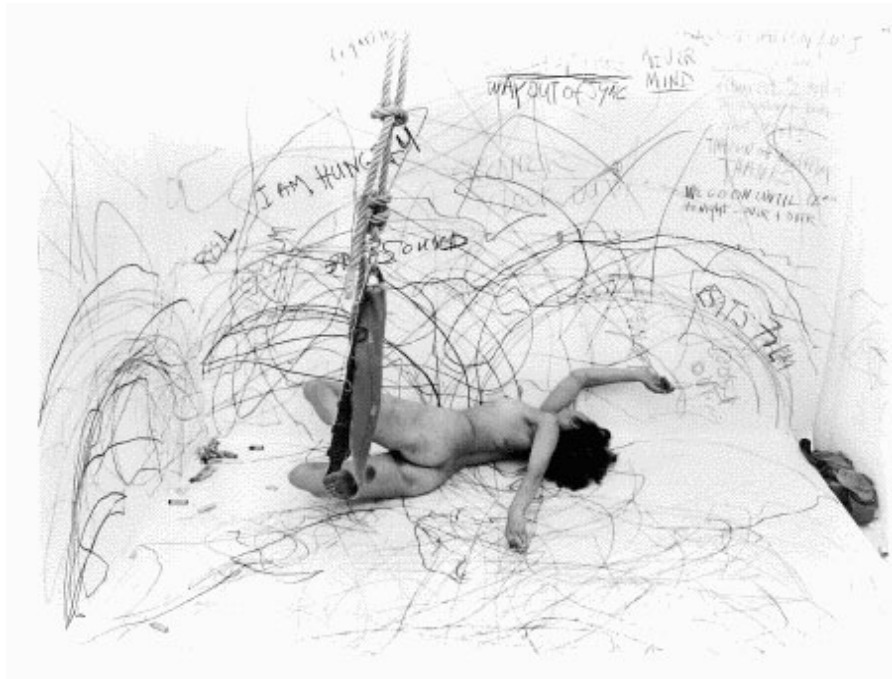


Fig. 136. Carolee Schneemann. *Up To And Including Her Limits*, 1973-76.

En "una sociedad que ha negado la inteligencia y la primacía del cuerpo"⁸⁸⁵, sobre todo del cuerpo femenino, la celebración de la carne, del cuerpo que vuelve, representa un desafío a la cultura represiva falocéntrica. A diferencia de Brus, en cuya obra está presente el daño y el dolor cometido en contra de su propio cuerpo, en la obra de Schneemann el cuerpo no es dañado o

⁸⁸⁵ "(...) a society which has denied the intelligence and the primacy of the body". Juno, Andrea, *op. cit.*, p. 72.

terriblemente sometido –aun en su fisicalidad intensa no está relacionado con deformación o violencia o negado de placer. El cuerpo, dice la artista, “hace el papel de algo extático para mí”⁸⁸⁶. La principal diferencia en el manejo del cuerpo, entre Schneemann y Brus, sería el paso del éxtasis ascético al erótico.

Con base en sus estudios sobre mitología, la artista logró identificar una imaginación dominante, masculina, de sexo negativo, que se alimenta a sí misma de la negación del cuerpo, basada en la adoración de una “figuración genital muerta con sus propiedades excluyentes de ser ‘masculino’... de modo que la fuente autenticadora de vitalidad es un distante dios masculino, un Espíritu Santo, un falo crucificado. Y todos los atributos femeninos están completamente distorsionados de modo que tienes esta mitología demencial donde el dios nace de una virgen o de la frente o la costilla de un dios... cualquier cosa que pueda usurpar la supremacía femenina”⁸⁸⁷. Ella buscara reordenar la disposición del conocimiento original, basada en atributos corporales y sexuales femeninos, a través de obras que buscan cumplir una función cultural y ritual. Expondrá su sexo y su sexualidad en un intento por recuperar no sólo el cuerpo arrebatado, sino la oportunidad de reencontrarse con el conocimiento primigenio producto de su relación con el cosmos. Es por ello que su trabajo pasa forzosamente por una estrategia capaz de relacionar disciplinar disímiles como el arte, la filosofía, la antropología, la política.

Como ocurre desde el primer capítulo de esta Tesis, con Duchamp y Beuys, la poesía resulta de gran importancia en la obra de Schneemann. En entrevista con Kate Haug dice que quería “indicar un sentido lingüístico. Tenía esta suerte de objetivo fálico –quería penetrar las represiones de la cultura con mi

⁸⁸⁶ “(...) the body is enacting something ecstatic for me”. Juno, Andrea. *Angry women... op. cit.*, p. 70.

⁸⁸⁷ “(...) genital figuration with its exclusionary propriety of being “male”... so that the authenticating source of vitality is a distanced male god, a Holy Ghost, a crucified phallus. And all the female attributes are completely distorted so you get this demented mythology where the god is born from a Virgin (!) or from a god’s forehead or from an underarm... anything that can usurp the female primacy!” Juno, Andrea. *Ibid.*, p. 73.

cuerpo”⁸⁸⁸. Recordemos *Mujer cuchillo* de Bourgeois, obra de un simbolismo fálico evidente, en la que la mujer atraviesa el text/il que le sirve de envoltura. En su doble acepción el text/il representa tanto la envoltura, al estilo de Christo, como el discurso que vuelve a la mujer invisible, un tema que tiene una centralidad especial en la obra de Jo Spence. Esta penetración, que podría entenderse como cruce e intervención en el discurso, tiene para Schneemann un carácter lingüístico. Para ella el cuerpo en sí mismo, como ocurre en la primera obra de Spence analizada en este capítulo, *¿Cómo voy a empezar yo a hacerme responsable de mi cuerpo?*, es considerado como “unidades potenciales de movimiento –cara, dedos, manos, dedos de los pies, pies, brazos, piernas- el completo rango articulador de la forma total y sus partes”⁸⁸⁹. El poeta Charles Olson fue su principal influencia en los 1960s, principalmente: las siguientes ideas: frase como una estructura en movimiento sobre el espacio real; el conocimiento en movimiento; la forma de la palabra; la vitalidad de las búsquedas; así como la noción de que una imagen admite duración y energía en relación con sus referentes reales⁸⁹⁰.

En *De los cuadernos*, notas escritas entre 1962-1963, la artista escribe diversas consideraciones en torno a su actividad artística, que van de la relación entre la pintura, la performance y la acción, hasta aspectos relacionados con la percepción y la participación en la obra tanto de parte del artista como del espectador. “La distribución de los performistas en el espacio determina el fraseo de una secuencia de tiempo: niveles de horizontal, vertical y diagonal o la necesidad de mayores ritmos llevados visualmente por una figura independiente que se mueve en relación con el medio ambiente total – cambiando dimensiones, capas, niveles. Cada elemento contribuye a la imagen. Las cualidades activas de cualquiera de los elementos (cuerpo, luz,

⁸⁸⁸ Entrevista con Kate Haug, en: Schneemann, Carolee. *Imaging her erotics: essays, interviews, projects*, op. cit., p. 35.

⁸⁸⁹ “potential unites of movements -face, fingers, hands, toes, feet, arms, legs– the entire articulating range of the overall form and its parts”. “From the notebooks, 1962-1963”, Schneemann, Carolee. *Ibid*, p. 49.

⁸⁹⁰ En “Maximus at Gloucester: a visit to Charles Olson. 1963”. Schneemann, Carolee. *Ibid*, p. 52.

sonido, papel, ropa, vidrio) encuentran su relación necesarias con los demás elementos, y a través de la conjunción y la yuxtaposición la energía cinética se libera”⁸⁹¹. El texto que nace de su cuerpo en *Interior Scroll* es un poema escrito por ella misma. En el apartado final de este capítulo, titulado “Las palabras del sexo”, continúa el análisis sobre la función de la palabra en la obra mencionada.

La confrontación con dos imágenes, que también son estrategias de enfrentamiento entre cuerpo y palabra, guiarán el análisis de *Interior Scroll*. La primera imagen es la de la máquina kafkiana que, en *La Colonia Penitenciaria*⁸⁹², convierte el cuerpo en texto. En esta obra el cuerpo, como en *Escribe o se borrado*, aparece encubierto y tumbado. Por otro lado tenemos la imagen del espacio vúlrico que, en *Historia del Ojo*⁸⁹³, es presentada por Bataille. Se trata de un cuerpo femenino, el de Simona, que, como el de Schneemann, inicia la búsqueda de un conocimiento integral (social-cósmico) a partir de su vagina.

4.9 Arrancar el cuerpo de la historia convencional.

En 1925 escribe Antonin Artaud, “somos sólo algunos los que hemos querido atentar contra las cosas, crear en nosotros espacios de vida, espacios que no existían, que no parecían poder encontrar sitio en el espacio”⁸⁹⁴. Esta queja que pone de manifiesto la carencia de espacios de vida, y la necesidad de

⁸⁹¹ “The distribution of the performers in space determines the phrasing of a time sequence: levels of horizontal, vertical, and diagonal or the need for larger rhythms carried visually by an independent figure which moves in relationship to the overall environment –shifting dimensions, layers, levels. Every element contributes to the image. The active qualities of any one element (body, light, sound, paper, cloth, glass) find their necessary relation to all other elements, and through conjunction and juxtaposition the kinetic energy is released”. “From the notebooks”, en: Schneemann, Carolee. *Ibid*, p. 49.

⁸⁹² “La colonia penitenciaria” en: Kafka, Franz. *Cuentos completos*: Valdemar, Madrid, 2003.

⁸⁹³ Bataille, Georges. *Historia del ojo*: México, Fontamara, 2007.

⁸⁹⁴ Artaud, Antonin. *El pesa-nervios... op. cit.*, p. 47.

crear espacio en el espacio, define las obras aparecidas a partir del Capítulo 2 con los bultos de Christo. La obra de Schneemann podría ser tomada como un acto de complicidad con la actitud de Artaud.

De *Escribe o se borrado* a *Interior Scroll* hay un cambio notable en la postura corporal. De un cuerpo tumbado y encubierto, pasivo, en la primera obra, hemos pasado a un cuerpo de pie y descubierto que decide retomar la acción. Un cuerpo inmóvil da paso a uno pleno de movilidad. La acción corporal está animada por la palabra, ocurre gracias a ella. El paso de un cuerpo a otro estaría relacionado con la ruptura de la alteridad tradicional, de la cual la obra de Brus, en el Capítulo 3, representa una dura crítica. La alteridad tradicional, puesta en duda por el trabajo de Schneemann, estaría construida de la siguiente forma: masculino-femenino, activo-pasivo, productor de conocimiento-reproductor de conocimiento, artista-modelo. La ruptura de este sistema de dominación, en su caso, pasa por el acto de arrancar su cuerpo del sistema y re-apropiárselo. El trabajo de Schneemann apunta al “potencial particular del cuerpo para desestabilizar las estructuras de la historia y la crítica de arte convencionales. Además, *Interior Scroll* abre el debate de los efectos potencialmente intensificados del arte corporal femenino, así como de los proyectos orientados al cuerpo”⁸⁹⁵. Wentrack afirma: “Schneemann recaptura el cuerpo femenino para sí misma y otras mujeres, para convertirlo en imagen y creador de imágenes”⁸⁹⁶. En esta estrategia de reapropiación corporal, no sólo la imagen, sino que también la palabra cumple una función esencial.

⁸⁹⁵ “(...) the particular potential of body art to destabilize the structures of conventional art history and criticism. In addition, *Interior Scroll* opens up the issue of the potentially heightened effects of *feminist* body art, as well as body-oriented projects”. Jones, Amelia. *Imaging her erotics: essays, interviews, projects...* op. cit., p. 5.

⁸⁹⁶ “Schneemann recaptures the female body for herself and other women, to be the image and the image maker”. *Double Trouble: Carolee Schneemann and Sands Murray-Wassink*, op. cit., p. 17.



Fig. 137. Lisa Lyon. *Sin título*, Fotografía.1982.

Como ya se ha dicho, la diferencia más sobresaliente entre *Escribe o se borrado* e *Interior Scroll* es el paso de un cuerpo encubierto a uno descubierto. Una actitud semejante aparece en la obra de Lisa Lyon *Sin título* (Fig 137), en la que el atrevimiento es el rasgo distintivo del cuerpo femenino auto-expuesto. Otras características son el poderío asociado al cuerpo: un cuerpo musculoso cuya pose sirve para cubrir el sexo y descubrir una musculatura poderosa. Al descubrimiento del cuerpo, en esta obra, corresponde el encubrimiento del sexo –como ya se ha dicho- y del rostro. La identidad personal, oculta, incrementa el poderío del cuerpo femenino que ha decidido a exponerse. Esta exposición, definida por el ocultamiento, como se ha visto con Baudrillard en *De la seducción*, convierte esta acción en seductora. Se trata de un enmascaramiento que va más allá de la cara, prolongándose, como en el caso del vestido de novia, en una cauda⁸⁹⁷ que cae hacia el suelo por la espalda. La principal diferencia con el cuerpo de Schneemann es que éste se presenta descubierto en su totalidad. A pesar de que su actitud resulte provocadora por

⁸⁹⁷ Falda o cola de la capa magna o consistorial. DRAE. http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=jalar (10 de julio de 2010).

el des-encubrimiento y la adquisición de una postura masculina, el encubrimiento parcial implicaría una disminución del desafío presente en la obra de Schneemann.

Al inicio de la segunda parte de este capítulo he comentado que, al principio de *Interior scroll*, la artista se cubre con una sábana para después quitársela. Ahora quisiera tratar más extensamente cómo se integra esta obra en la tesis sobre la aparición/desaparición del cuerpo expuesta en los capítulos precedentes y en este mismo capítulo. Schneemann recuerda: “me aproximé a la mesa vestida y llevando dos sábanas, me desnudé, me envolví en una sábana, extendí la otra sobre la mesa y dije a la audiencia que leería de *Cézanne, Ella Era Una Gran Pintora (Cézanne, She Was A Great Painter)*. Dejé caer la sábana que me cubría y de pie allí di grandes trazos definiendo los contornos de mi cuerpo y cara”⁸⁹⁸. La audiencia, en su mayoría, estaba compuesta por otras mujeres artistas que habían trabajado durante el verano en East Hampton. Dos puntos resultan de una importancia central para este análisis. En primer lugar, el tema del encubrimiento-des-encubrimiento; en segundo lugar, el público a quien va dirigida la performance. Dice Schneemann que en un primer momento se aproxima a la mesa, que cumplirá la función de pedestal, vestida. Hay, como puede verse, un encubrimiento preliminar, de carácter social, marcado por el vestido. Después se desnuda para, en seguida, cubrirse con una sábana. Este segundo encubrimiento, con la sábana, que cumple la función de borradora de lo social, pues borra aquellos rasgos marcados por el vestido, sería semejante a la auto-pintura en blanco de Brus. El segundo descubrimiento, una vez que se quita la sábana, aparecería como un segundo nivel, como una indicación de que el desnudamiento consiste en un proceso ritualizado. La artista nos daría a entender que no es cosa fácil el quitarse de encima los signos con que la realidad marca nuestros cuerpos. ¿Qué es necesario? La lectura de su libro, que desde el título constituye la puesta en duda de la identidad de un pintor mítico, apunta hacia la desmitificación de lo femenino en relación al arte.

⁸⁹⁸ Schneemann, Carolee. *Imaging her erotics: essays, interviews, projects... op. cit.*, p. 236.

Schneemann no muestra una desnudez final, es decir un paisaje corporal estático. Hasta la palabra que sale por su sexo nos brinda la connotación de algo dinámico: es un flujo. Su desnudamiento aparece, en realidad, como la construcción de un proyecto donde, ayudada por la palabra, busca su cuerpo mediante la práctica artística. Como en el caso de Bourgeois, en *Persecución infinita*, y Nagiko y la auto-caligrafía, está presente la idea de que el cuerpo es construcción o reconstrucción. Reconstrucción femenina y no masculina.

El segundo aspecto relevante de esta performance, este acto de encubrimiento y descubrimiento en dos tiempos mediado por la palabra, tiene un valor significativo por el hecho de que es representado frente a mujeres. Schneemann pareciera querer indicarles que son ellas quienes deben presenciar esto por tratarse de un aspecto esencial de su existencia.

Como se ha visto en los análisis de las obras elegidas en esta Tesis, hay una estrecha relación entre la política y el cuerpo, es decir entre el poder y la realidad corporal. En este proceso de construcción corporal, la palabra juega un papel muy importante. Ocurre así tanto para ayudar al sometimiento del cuerpo, como para su liberación. Ahora veremos cómo ocurre la inscripción de la palabra, como ley, en el cuerpo, para poder entender la función de la palabra en la propuesta de Schneemann. Para que la ley se escriba sobre los cuerpos, para que se los apropie, dice Michel De Certeau, “se necesita un aparato que mediatice la relación de uno con los otros. Desde los instrumentos de escarificación, de tatuaje y de iniciación primitiva hasta los de la justicia, los útiles que trabajan el cuerpo. Ayer era el cuchillo de sílex o la aguja. Ahora, los útiles que van de la porra policiaca hasta las esposas y la jaula del acusado”⁸⁹⁹. Estos útiles funcionan de acuerdo a una estrategia que busca grabar la fuerza de la ley sobre su sujeto. Mediante el tatuaje y la copia, hace una

⁸⁹⁹ « (...) il faut un appareil qui médiatise la relation de l'une aux autres. Depuis les instruments de scarification, de tatouage et de l'initiation primitive jusqu'à ceux de la justice, des outils travaillent au corps. Hier c'était le couteau de silex ou l'aiguille. Aujourd'hui, l'appareillage qui va du gourdin policier jusqu'aux menottes et au box de l'accusé ». De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien... op. cit.*, p. 208.

demostración de la regla en el cuerpo, volviendo legible la norma. Esta práctica escritural organiza el espacio social separando el texto y el cuerpo, pero también articulándolos.

Este aparato de mediatización, que permitiría la escritura de la ley en el cuerpo, es visto por Kafka⁹⁰⁰ como una máquina que escribe y dibuja en la carne, atravesándola. Se trata de una escritura que quita la vida. Como se veía en el análisis de *Escribe o se borrado*, hay una escritura en la que está en juego la vida y la muerte. “El rastrillo comienza a escribir, ya ha terminado con la primera inscripción en la espalda del hombre; ahora rueda la capa de algodón para situar lentamente el cuerpo de costado y así ofrecer más espacio al ‘rastrillo’. Mientras tanto, las zonas ya inscritas toman contacto con el algodón que contiene un preparado especial que detiene instantáneamente la hemorragia y prepara la superficie para seguir profundizando en la inscripción. Aquí, las puntas situadas al borde del ‘rastrillo’ retiran el algodón de las heridas cuando se remueve el cuerpo, lo arrojan en la fosa, y el rastrillo vuelve a tener trabajo. Así sigue la inscripción, cada vez más profunda, durante doce horas. El tiempo de inscripción dura doce horas. Hasta la sexta hora el condenado experimenta un gran dolor, pero todavía cuenta con fuerzas para gritar. A partir de la sexta hora se le retira el fieltro, pues ya no tiene energías para gritar. ‘¡Pero qué tranquilo se vuelve el hombre cuando llega la sexta hora!’”⁹⁰¹ Esta tranquilidad, esta docilidad fatal que define al cuerpo bajo la sábana en *Escribe o se borrado*, dice Kafka, implica una pérdida de energía.

En *La colonia penitenciaria* Kafka detalla el castigo que sufre el inculcado, un hombre que desconoce la infracción cometida así como la pena impuesta. Como se ha dicho más arriba, en relación con el castigo presente en la obra de Spence, habría un desconocimiento de la pena. Es necesario hacer una caracterización detallada del cuerpo del culpable por dos motivos, en primer

⁹⁰⁰ En *Historia y psicoanálisis* (De Certeau, Michel. *Histoire et psychoanalyse* : Paris, Gallimard, 1987) De Certeau no trata sobre Kafka, pero es posible establecer una relación entre ambos textos mediante la problemática cuerpo-escritura.

⁹⁰¹ Kafka, Franz. *La colonia penitenciaria*, op. cit., p. 256.

lugar, porque su situación y su actitud resultan paradójicas; el otro es porque nos ayudará a entender la representación que los artistas han hecho del cuerpo reprimido en las obras analizadas en los capítulos anteriores.

Cuando el carcelero de la colonia penitenciaria afirma que al cuerpo encadenado podría dejársele libre y que, aún sí, volvería al escuchar un silbido, entendemos que la cadena resulta innecesaria. Más parece una mascota, un perrito, que un hombre. Como el cuerpo de *Escribe o se borrado*, que existe de forma pasiva bajo la sábana, el cuerpo del condenado se halla sometido totalmente. Esta sumisión se relaciona con la escritura, con la inscripción que realiza el otro, la figura de autoridad, en el cuerpo dócil. Sobre la función de la escritura corporal en relación con la ley, Michel de Certeau ha escrito: "(...) la piel del sirviente es el pergamino donde la mano del maestro escribe. Así Domio, el esclavo, a su maestro Antipholus de Epheso en La Comedia de los Errores: 'Si la piel fuera pergamino y los golpes que diste fueran tinta...'. Shakespeare indicaba de este modo el primer lugar de escritura y la relación de control que la ley establece con su sujeto por el gesto de 'hacerlo la piel'. Todo poder, y comprendido el del derecho, se traza de entrada sobre la espalda de sus sujetos"⁹⁰².

Kafka plantea la existencia de una tecnología de castigo cuyo objetivo consiste en inscribir, en el cuerpo del condenado, la regla que ha infringido. Es una máquina que al escribir en el cuerpo lo textualiza. Una escritura de este tipo, dice De Certeau, efectuaría dos operaciones complementarias: "los seres vivos son 'puestos en texto', enmudecidos al significar las reglas (es una intextuación) y, por otro lado, la razón o el Logos de una sociedad 'se hace carne' (es una encarnación)"⁹⁰³. Al cuerpo textualizado se opondría el cuerpo

⁹⁰² « (...) la peau du valet est le parchemin où la main du maître écrit. Ainsi Domio, l'esclave, à son maître Antipholus d'Ephèse dans *The Comedy of Errors* : « *If the skin were parchment and the blows you gave were ink...* ». Shakespeare indiquait de la sorte le lieu premier de l'écriture et le rapport de maîtrise que la loi entretient avec son sujet par le geste de « lui faire la peau ». Tout pouvoir, y compris celui du droit, se trace d'abord sur le dos de ses sujets ». De Certeau, Michel, *op. cit.*, p. 206.

⁹⁰³ « (...) deux opérations complémentaires : par elles, les êtres vivants son « mis en texte », mués en signifiants des règles (c'est une intextuation) et, d'autre part, la raison ou le Logos

sexualizado, erotizado, de *Interior Scroll*, un cuerpo que, arrancándose a sí mismo del texto, consigue re-encarnarse. “Básicamente, mi obra tiene que ver con lo ‘erótico sagrado’ o lo ‘extático’. Y el cuerpo no es dañado o terriblemente sometido –aun en su fisicalidad intensa no está relacionado con deformación o violencia o negación de placer- el cuerpo hace el papel de algo extático para mí. Es a donde yo quiero ir!”⁹⁰⁴. En la afirmación anterior, en el deseo expresado por Schneemann de ir hacia su cuerpo, estaría presente la idea de que éste es todavía algo ajeno a ella, algo donde ella no está. De modo que la performance consiste, precisamente, en ir al encuentro del cuerpo, y esto es conseguido mediante la palabra. En *Las lágrimas de Eros*⁹⁰⁵ dice Bataille que las actividades y los procesos que tienen como fin la utilidad, se oponen al erotismo. Mediante esta caracterización, el erotismo, el juego y el arte conformarían un conjunto de actividades opuesto a la utilitaria. La auto-escritura corporal, como ha sido entendida en esta investigación a partir del Capítulo 2, estaría caracterizada por estos rasgos: se trataría de una actividad erótica, lúdica y artística que busca la apropiación y aparición de una realidad corporal confiscada. Cabe destacar que Bataille entrevé una posibilidad de desplazamiento del trabajo hacia el juego y el erotismo: “Sin duda alguna, el hombre es, esencialmente, el animal que trabaja. Pero también sabe transformar el trabajo en juego”⁹⁰⁶. El juego al que se refiere Bataille está presente en *Interior Scroll*.

Sujeto con cadenas, el cuerpo del condenado en *La colonia penitenciara* ha perdido ya la libertad; con la pena, que es la inscripción de la palabra, perderá el cuerpo y la vida. De la mano de un soldado sale una “pesada cadena, de la que a su vez salían otras pequeñas para sujetar los pies, las muñecas y el

d'une société « se fait chair » (c'est une incarnation) ». De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien... op. cit.*, p. 206.

⁹⁰⁴ “Basically, my work deals with the “sacred erotic” or the “ecstatic”. And the body is not injured or terribly stressed –even in its most energetic, intense physicality it’s not concerned with deformation or violence or denial of pleasure- the body is enacting something ecstatic for me. That’s where I want to go!” Juno, Andrea, *op. cit.*, p. 70.

⁹⁰⁵ Bataille, Georges. *Las lágrimas de Eros... op. cit.*

⁹⁰⁶ Bataille, Georges, *Ibid.*, p. 66.

cuello del condenado, y que también estaban unidas entre sí por eslabones”⁹⁰⁷. Como veremos más adelante, las partes del cuerpo que están encadenadas son las mismas en donde serán colocadas las correas cuando sea puesto en la máquina. Las cadenas simbolizan la inmovilidad, la condición del cuerpo bajo la sábana de *Escribe o se borrado*. Nos recuerdan, también, las sogas y cuerdas anudadas alrededor de los bultos de Cristo. Hay una categórica oposición entre escritura e inmovilidad, y por ello, entre escritura y muerte. Una escritura erótica capaz de movilizar, se opone a la idea de cuerpo textualizado, pasivo, pues permite la recuperación del cuerpo atrapado en una maquinaria de producción corporal-discursiva-institucional.

En cuanto a la relación cuerpo-palabra *Interior Scroll* y *El libro de cabecera* son obras en las que la mujer decide enfrentarse, a través de la palabra, a un poder falocéntrico. Ambas obras ponen en evidencia el cuerpo femenino, que parecía estar oculto. Un rasgo central en ellas es la aparición de la palabra mediante el corte. En *El libro de cabecera* el corte, metafórico, es contra el vapor que cubre el espejo, que tendría el simbolismo de la carne, mientras que, en *Interior Scroll*, el corte, real, corresponde al sexo de Schneemann. La primera escritura de Nagiko en su cuerpo, estando en la tina, es en los muslos. En esa escena la braga, que queda reducida a un triángulo negro, representaría un tipo de tintero. De modo que se trataría de una escritura proveniente del sexo, como ocurre en *Interior Scroll*. En ambas obras la palabra adquiere el simbolismo de un ser vivo que, apenas, ha llegado al mundo. Tal nacimiento de la palabra redundaría en el renacimiento del cuerpo.

La afirmación de Kafka en el sentido de que, a pesar de tratarse de una máquina que requería de un operario, ya no lo necesita, puede interpretarse como la automatización de la pena. Un sistema de producción de pena que convierte el cuerpo en texto sin necesidad del amo. Si ponemos atención al juego de sucesión presente en ese comentario, entendemos que después ya no se precisaría ni siquiera de la máquina para conseguir la inscripción en el

⁹⁰⁷ Kafka, Franz. *La colonia penitenciaria*, op. cit., p. 240.

condenado, del mismo modo que la cadena resulta ya innecesaria para mantenerlo preso. La producción de docilidad en el cuerpo mediante la disciplina, como explica Foucault en *Vigilar y Castigar*⁹⁰⁸, sería el preámbulo de la producción corporal discursiva.

La máquina consta de tres partes: “Para cada una de las partes se han afianzado con el paso del tiempo designaciones populares. La inferior se llama la ‘cama’, la superior, el ‘dibujante’, y ésta, la que está suspendida, la del medio, el ‘rastrillo’”⁹⁰⁹. En la parte inferior es donde se acomoda bocabajo el cuerpo desnudo del condenado. Esta postura corporal, sólo que boca arriba, nos recuerda al cuerpo de *Escribe o se borrado*; la sábana ha sido sustituida por el rastrillo, la inscripción (palabra encarnada) aparece como anti-escritura (como escritura de otro, no de uno mismo), en tanto implica el silencio del cuerpo, su incapacidad para expresarse. Sobre la cama, cubierta por una capa de algodón, el cuerpo es inmovilizado por correas para sujetar las manos, los pies y el cuello. En la cabecera de la cama hay un pequeño tubo forrado de fieltro, que se le introduce al castigado en la boca para impedirle gritar. La estrategia de silenciar e inmovilizar aparece aquí como requisito para borrar el cuerpo. Mientras la palabra le es grabada en el cuerpo, él estará incapacitado para proferir palabra alguna, ni siquiera un grito o un gemido. La aguja del rastrillo taladra un cuerpo al cual le resulta imposible dar respuesta. La palabra entra en él mientras que él está imposibilitado para que alguna palabra pueda salir de su boca. Por el contrario, en el cuerpo vertical de *Interior Scroll*, asistimos a la producción corporal de las palabras en un doble momento, pues las palabras salen por la vagina y, también, por la boca. Se trata de una palabra abyecta en un doble sentido, como es entendido por Jean Clair⁹¹⁰: primero, porque es arrojada, como desecho corporal –aunque tenga, también, la connotación de vida recién nacida. En segundo lugar, la práctica escritural presente en *Interior Scroll* aparece como rechazo, pues se trata de una

⁹⁰⁸ Foucault, Michel. *Vigilar y castigar... op. cit.*

⁹⁰⁹ Kafka, Franz, *op. cit.*, p. 243.

⁹¹⁰ Clair, Jean. *De Immundo... op. cit.*

escritura que cuestiona la autoridad falocéntrica. El tema de lo abyecto, con relación al desecho, ha sido planteado antes aquí⁹¹¹, ahora quisiera destacar el aspecto del rechazo. Dice Jean Clair que lo abyecto “es también renunciar, en el sentido de renunciar a toda autoridad, abandonar (...) desafiar”⁹¹². Como se ha dicho antes, *Interior Scroll* representa un claro rechazo a la cultura falocéntrica.

La parte media de la máquina de la colonia penitenciaria, el *rastrillo*, consta de agujas ordenadas. Su movimiento, que es de una precisión destacable, se reduce a pequeñas zonas. Su forma es la del cuerpo humano. De tal suerte la inscripción busca abarcar la totalidad del cuerpo, no sólo con la palabra, sino con el ornamento que la acompaña. Se trataría de una sustitución del cuerpo por el texto. Una vez que el cuerpo del condenado ha sido colocado sobre la cama, desnudo y bocabajo, “comienza el juego. Un ignorante del funcionamiento no notará ninguna diferencia entre las penas. El rastrillo parece funcionar siempre igual. Sin dejar de vibrar, introduce las agujas en el cuerpo, que también vibra a causa de la ‘cama’.”⁹¹³ El movimiento del engranaje está determinado por la inscripción establecida para la sentencia, la aguja penetra delineando una letra que conforma una palabra que se convierte en un enunciado, el enunciado de la ley. A los prisioneros judíos, en Auschwitz, se les tatuaba el número de prisionero de manera muy semejante: “Al principio, se usaba un sello especial de metal que tenía números intercambiables compuestos de agujas de aproximadamente un centímetro de largo. De este modo era posible marcar el número de serie completo de una sola vez en la parte superior izquierda del pecho del prisionero. Luego se frotaba tinta en la herida sangrante”⁹¹⁴. Este número les permitía identificarlos una vez que,

⁹¹¹ En el Capítulo 1 con relación al *Urinario* y en el Capítulo 3, con relación al tema de la herida en Brus.

⁹¹² « (...) c'est aussi renoncer, dans le sens de renoncer à toute autorité, abandonner (...) se défaire ». Clair, Jean. *De Immundo...* op. cit., p. 25.

⁹¹³ Kafka, Franz, *La colonia penitenciaria*, op. cit., p. 251.

⁹¹⁴ United States Holocaust Memorial Museum (2009): “Tatuajes y números: el sistema para identificar prisioneros en Auschwitz”. En <http://www.ushmm.org/wlc/article.php?lang=en&ModuleId=10007570> (20 de marzo de 2009).

convertidos en cadáveres, les quitaban el uniforme. El sistema clasificatorio de este tipo de tatuaje diferenciaba el sexo y la etnia: había una serie para judíos y otra para gitanos, así como una para hombres y otra para mujeres.

El castigo consiste en escribir “en el cuerpo con el rastrillo el precepto que se ha infringido. En este caso, por ejemplo –el oficial señaló al hombre-, se escribirá en su cuerpo: ¡Honra a tus superiores!”⁹¹⁵. Al recibir la escritura de la ley, el precepto, el condenado perderá su cuerpo, pues se convertirá en el cuerpo de la ley, se volverá texto normativo. Asumirá una función distinta y adquirirá también una forma diferente: texto para sí mismo y para los otros. ¿Qué es lo que los demás y él mismo podrían leer en la escritura en que se ha convertido su cuerpo? La ley. El desconocimiento de la condena es transitorio pues, una vez que inicia el proceso de inscripción, conforme al avance de las agujas en la carne, el condenado irá conociendo, a través de las heridas, la pena. Frente a la herida de la ley, contra un cuerpo inmovilizado, cobra relevancia la herida volitiva y personal, como escritura, de *Persecución infinita* de Bourgeois y *Locura total* de Brus.

En el cuerpo castigado de Kafka, así como en *Locura total*, hay una relación entre herida y conocimiento. Sólo que en el primer tipo de herida el conocimiento está siempre del lado de la institución, a quien corresponde el rol activo en la producción de la herida/palabra. La alteridad reduccionista cuestionada por Günter Brus –que consiste en verdugo-víctima, médico-disecionado, artista-modelo- encuentra aquí otra forma: *máquina-cuerpo textualizado*.

El prisionero de *La colonia penitenciaria*, cuyas características bien podrían ser las de los cuerpos aprisionados y borrados a que hacen alusión los artistas de las obras analizadas en esta investigación, ignora el desarrollo del proceso. Desconoce, también, las causas por las que ha sido condenado. Su culpa, definida por el desconocimiento, podrá conocerla solamente cuando esté

⁹¹⁵ Kafka, Franz, *op. cit.*, p. 245.

inscrita en su cuerpo: “El hombre comienza simplemente a descifrar la inscripción; al hacerlo afila la boca como si oyera. Ya lo ha visto, no es fácil descifrar lo inscrito con los ojos; nuestro hombre, sin embargo, lo descifra con las heridas”⁹¹⁶. Sólo a través del dolor, provocado por la escritura del otro, el condenado entenderá la fatalidad de su situación.

Como se ha visto en el capítulo anterior, de acuerdo a Barthes, el tejido es un texto. De modo que el texto escrito en el cuerpo del hombre textualizado podría ser tomado, simbólicamente, como un tejido. Así, resultaría imposible verlo y verse porque seríamos incapaces, nosotros y él, de ver algo distinto a la escritura de la ley. Si en *Escribe o se borrado* el cuerpo está encubierto por una sábana, en *La colonia penitenciaria* el hombre sometido a la inscripción estaría también encubierto por la inscripción, sin posibilidad alguna de ser visto. La textualización del cuerpo podría ser tomada como un tipo de borradura corporal. El hecho de que en *Interior Scroll* Schneemann inicie envolviéndose en una sábana, podría interpretarse como la aceptación incondicional de la mujer en la sociedad occidental del discurso sobre sí misma (ese tejido) producido por el hombre. “El cuerpo ha sido visto como una fuente de interferencia, y un peligro para las operaciones de la razón”⁹¹⁷. Pero después, la mujer encubierta, Schneemann, se descubre a sí misma. Lo hace en dos sentidos. Por un lado se descubre al quitarse la cubierta, la sábana que es también discurso; por el otro, se descubre, es decir que descubre por primera vez su cuerpo, un cuerpo negado, oculto, suprimido. Al quitarse de encima el discurso que es ley, encuentra un cuerpo extático. El cuerpo del deseo sería lo opuesto al cuerpo de la ley. Lo que descubre, como en *El origen del mundo*, es la vagina, el espacio vúlvido. Dice Carolee Schneemann: “¡Ahora las diosas están de vuelta y nadie sabe qué hacer con ellas! Y nosotras preguntamos, ‘¿Es de esto de lo que te asustas: este húmedo michito? ¿Es esto el

⁹¹⁶ Kafka, Franz. *Ibid.*, p. 256.

⁹¹⁷ Grosz, Elizabeth. *Volatile bodies...*, *op. cit.*, p. 5.

Atemorizante Otro –el clítoris que tiene que ser extirpado, mutilado o enmudecido?”⁹¹⁸

4.10 Contra el espacio ínfimo, el espacio vúlvido.

La única parte visible del cuerpo bajo la sábana en *Escribe o se borrado* es, curiosamente, la planta de los pies. Y digo que resulta curioso verla porque se trata, precisamente, de la parte no visible del *homo erectus*, el cuerpo que en su verticalidad apunta hacia el cielo. Como se ha dicho antes, el cuerpo con las plantas visibles correspondería a un ser que ha perdido la tierra. He interpretado el giro del *Urinario* de Duchamp (Capítulo 1), de 90 grados, como la destrucción del plano cartesiano. Lo que obligaría al cuerpo del usuario a ponerse en una posición semejante a la del cuerpo bajo la sábana, aunque con la cabeza boca abajo, como la postura del condenado en *La colonia penitenciaria*, lo cual traería como consecuencia una caída inmediata. La exhibición de la planta de los pies representaría la caída, así como la imposibilidad de entrar en contacto con la tierra, en calidad de *homo erectus*.

Es también curioso que en *Interior Scroll*, a pesar de que el cuerpo de Schneemann esté completamente desnudo, lo que más se ve, a causa de la acción presentada, sea la vagina. En *Étant donnés* (1946-1966)⁹¹⁹ Duchamp también exploró el espacio vúlvido. Con base en la descripción hecha por Paz⁹²⁰ voy a comentar algunos puntos destacables de ésta, que nos servirán

⁹¹⁸ “Now the goddesses are back and no one knows what to do with them! And we ask, “Is this what you’re so scared of: this moist pussy? Is *this* the Terrifying Other –the clitoris that has to be excised or chopped off or rendered mute?” Juno, Andrea, *op. cit.*, p. 76.

⁹¹⁹ Esta obra aparece en la Fig. 4, en el Capítulo 1.

⁹²⁰ “Aunque se ha descrito varias veces –por ejemplo, en el notable estudio de Anne d’Harnoncourt y Walter Hopps- creo que no será ocioso dar una idea del *Ensamblaje*. Como es sabido, se encuentra al lado de la gran sala del Museo de Filadelfia que reúne casi toda la obra de Duchamp y cuya pieza central es el *Gran vidrio*. El visitante cruza una puertecilla y penetra en una habitación más bien pequeña, absolutamente vacía. Ningún cuadro en las paredes blancas. No hay ventanas. En el muro del fondo, empotrada en un portal de ladrillo rematado por un arco, hay una vieja puerta de madera carcomida, remendada y cerrada por un tocoso travesaño también de madera, claveteado por gruesos clavos. En el extremo izquierdo superior hay un ventanuco que también ha sido clausurado. La puerta opone al visitante su materialidad

para el análisis de *Interior Scroll*. Encuentro en la descripción de Paz, en primer lugar, un doble obstáculo entre la mirada del espectador y el espacio vúlvido. El doble obstáculo consiste en una puerta cerrada por un travesaño y un ventanuco clausurado. Contra estos impedimentos aparecen dos orificios que, al permitir mirar al través, representan la superación del obstáculo que podría entenderse como prohibición. En primer lugar se trata de dos orificios que se encuentran a la altura de los ojos; después, hay un hueco a través de un muro. Así que no se trataba sólo de la puerta. Una vez que los obstáculos han sido superados aparece el cuerpo desnudo de una mujer, tumbado sobre la tierra. La ausencia de vello púbico, que rompe el equilibrio establecido entre los dispositivos de obstaculización y cruce –dos obstáculos y dos tipos de orificios para ver al través-, permite una visión abierta y clara de la vagina. En ese sentido, la depilación se asemeja a la lámpara que la mano del brazo izquierdo sostiene, pues le brinda claridad a un espacio oculto. Como en *Interior Scroll*, en la obra de Duchamp lo que pareciera lo más visible (o lo único visible) es el sexo de la mujer. En el caso de Schneemann resulta así porque hacia allí ha dirigido la artista la atención del espectador. En el primer caso, correspondiente a *Escribe o se borrado*, lo que estaría en juego con la demostración de las plantas es la cancelación de la función del cuerpo humano que, tendido allí, inmóvil, deberá recuperar la verticalidad y el movimiento. Por su parte, en la obra de Schneemann lo que se pone en juego, antes que cualquier otra cosa,

de puerta con una suerte de aplomo: no hay paso. Lo contrario de los goznes y sus paradojas. Una verdadera puerta condenada. Pero si el visitante se acerca, descubre dos agujeritos a la altura de los ojos. Si se acerca aún más y se atreve a fisgar –verá una escena que no es fácil que olvide jamás. Primero, un muro de ladrillo hendido y, a través del hueco, un gran espacio luminoso y como hechizado. Muy cerca del espectador –pero también muy lejos, en el “otro lado”- una muchacha desnuda, tendida sobre una suerte de lecho o pira de ramas y hojas, el rostro casi enteramente cubierto por la masa rubia del pelo, las piernas abiertas y ligeramente flexionadas, el pubis extrañamente limpio de vello en contraste con el esplendor abundante de la cabellera, el brazo derecho fuera del rayo visual de la mirada, el izquierdo apenas levantado y la mano empuñando con firmeza una pequeña lámpara de gas hecha de metal y de vidrio. La lucecita parpadea en medio de la luz brillante de ese inmóvil día de fines del verano. Fascinada por este desafío al sentido común –¿qué hay menos claro que la luz?- la mirada recorre el paisaje: al fondo, colinas boscosas, verdes y rojizas; abajo, un pequeño lago y sobre el lago una tenue neblina. Un cielo inevitablemente azul. Dos o tres nubecillas, también inevitablemente blancas. En el extremo derecho, entre rocas, brilla una cascada. Quietud: un pedazo de tiempo detenido. La inmovilidad de la mujer desnuda y del paisaje contrasta con el movimiento de la cascada y el parpadeo de la lámpara. El silencio es absoluto. Todo es real y colinda con el verismo; todo es irreal y colinda, ¿con qué?”. En “Water write always in plural”: Paz, Octavio. *Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal*: México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 137.

es la obscenidad correspondiente al sexo. Contra el principio de ocultamiento, en juego en la obra de Spence, en la de Schneemann nos encontramos con el principio de exhibición, que busca la superación de lo obsceno.

Interior Scroll, acción rayana en lo pornográfico, cuyo presupuesto básico, como afirma Víctor Fernández Zarza, es la total visibilidad de lo obsceno. “Este planteamiento propio de la pornografía genera un tipo de imagen en la cual sólo interesa que aparezcan órganos sexuales en acción (...) Su interés exclusivo se corresponde siempre, como es fácil suponer, con los mismos elementos: penes, vaginas, senos, culos y todas aquellas partes de la anatomía humana que puedan entrar en juego durante la actividad sexual”⁹²¹. La vagina, junto el rollo escrito que cumple la función simbólica de falo, exhiben una acción, en cierta medida, pornográfica.

En *Historia del Ojo* Bataille destaca el valor simbólico del espacio vúlvido. La intención subversiva y perversa es dirigida hacia un solo punto, ganando en intensidad. Como sucede con la lupa, que reduce a uno sólo los rayos solares que inciden en su superficie, en *Historia del ojo* se ha conseguido reducir a un rayo todas las palabras, ideas e imágenes (de una riqueza impresionante) que alcanzan la superficie del texto. El discurso apunta en una sola dirección, enfocando un punto único: el espacio vúlvido, el *culo*⁹²². Lo hace de forma tan intensa y precisa que, inevitablemente, consigue que el significado arda. La novela, dice Margo Glantz, se abre a “una interrogación que se desata, invariable y obsesiva, por los dos puntos, signo de puntuación estricto y banal que en Bataille es apertura o umbral de una mirada obscena, viscosa, excesiva, una mirada a la noche sidérea, escatológicamente ligada al sol

⁹²¹ Fernández-Zarza Rodríguez, Víctor Francisco. *Influencia y penetración de la imagen pornográfica en la iconografía plástica contemporánea* (en línea). [Madrid]. UCM. <http://eprints.ucm.es/tesis/19972000/H/1/H1012801.pdf> [Consulta: 13 de junio de 2010].

⁹²² En la traducción mexicana de *Historia del ojo*, hecha por Margo Glantz, la palabra culo se refiere a la vulva: “(...) pero aún no había podido verle el culo (este nombre que Simona y yo empleamos siempre, es para mí el más hermoso de los nombres del sexo)”. Bataille, Georges. *Historia del ojo... op. cit.*, p. 27.

‘podrido’: también a la capacidad del cuerpo abierto, lanzado a la profundidad de la experiencia a-teológica, a-sistemática”⁹²³.



Fig. 138. Pierre Klossowski. *La Caverna de Cacus*, 1987.
Lápiz de color en papel.

Historia del Ojo experimenta con el desarrollo de la metáfora ojo/culo, presente también en *La Caverna de Cacus* (Fig. 138), de Pierre Klossowski. En ella, mediante la fragmentación del rostro que deviene sólo un ojo y el área inmediata que lo circunda, el ojo adquiere el valor de una vagina. Esta cercanía entre el ojo y la vulva aparece al final de la novela de Bataille en la escena posterior al confesionario (la cual será analizada más adelante). A partir de ahora, durante los siguientes párrafos veremos cuáles son las implicaciones que pone en funcionamiento esta metáfora. Por su lado, Bataille, en la obra mencionada, explota la poderosa cercanía simbólica que hay entre estos dos orificios en la aventura de dos adolescentes. Simona y un compañero de su edad, cautivados por el descubrimiento del sexo, inician una búsqueda existencial. Desde un principio está presente la crítica a la visión cartesiana de registro binario. En la joven pareja se da un desplazamiento de la visión bi-ocular (correspondiente a la cabeza) hacia la visión monocular (que encuentra

⁹²³ Bataille, Georges, *Ibid.*, p. 7.

su posición en el sexo). La primera es presentada como una visión conceptual, de corto alcance, miope, mientras que la segunda aparece como una visión cósmica y metafórica. Motivados por este tipo de visión, llevados por ella, no resulta extraño que recorran un camino distinto de cuantos seres les rodean, un camino caracterizado por la transgresión. El mundo institucional, construido con base en la visión cartesiana, aparece como un molesto y limitado espacio donde el conocimiento, el placer y la vida verdadera están ausentes. Dice Bataille que “la base de la moral social en el régimen capitalista es la moral que los padres imponen a los hijos. A esta moral de la sujeción, enfrentamos, como punto de partida la moral espontánea que se establece entre los niños durante sus expediciones y sus juegos”⁹²⁴. Un mundo cuya principal característica es la ausencia de deseo será un mundo des-erotizado, donde todo encuentro (actividad que define el conocimiento) será improbable. Es un universo fragmentado y, en ese sentido, un no-universo. La etimología de la palabra universo está compuesta por *unus* (latín), que significa uno, y *versus* (latín), que significa girado o convertido. Universo se refiere a una integración que no admite división, es el punto donde todo se une, se articula.

En *Historia del Ojo* se establece una oposición entre dos personajes femeninos, la tímida Marcela y la transgresora Simona. La primera puede ser asociada con el cuerpo bajo la sábana de *Escribe o se borrado*, mientras que Simona representaría el cuerpo en la obra de Schneemann. Reprimida, Marcela vive presa en un mundo de moral burguesa, simbolizado por el armario normando o el hospital psiquiátrico⁹²⁵. Sólo en dos ocasiones aparece hablando. La primera vez, al oído de Simone; se trata más bien de una habla insonora. En una escena posterior, lo hace cuando ya ha perdido la razón, en el hospital psiquiátrico. Habla cuando lo que dice carece de sentido. De modo que Bataille presenta la razón como obstáculo de la palabra. La relación con su cuerpo, como la que logra establecer con la palabra, es velada. Frente al

⁹²⁴ Bataille, Georges, *Ibid.*, p. 21.

⁹²⁵ En el desarrollo del análisis, más adelante, aparece una explicación detallada de la función de estos objetos en el relato.

cuerpo reprimido de Marcela destaca el cuerpo expresivo de Simone donde, como en *Interior Scroll*, la puesta en escena de la fractura corporal desencadena lo obscuro: “-Apuesto, dijo a que hago pipí en el mantel frente a todo el mundo”⁹²⁶. El desafío presente en la declaración de Simona es un componente esencial en la obra de Schneemann. Al punto que durante una performance, “un hombre vino de la audiencia e intentó estrangularme, pero tres mujeres mayores se dieron cuenta que no era parte de la performance y vinieron a salvarme”⁹²⁷. Un trabajo artístico como éste resulta provocador del escándalo, como ocurrió con las acciones de Brus analizadas en el Capítulo 3, que provocaron la intervención policiaca. Dice Schneemann: “siempre me he sorprendido cuando creo un escándalo. No lo hago a propósito, pero tienes un instinto que te conduce a donde está la represión y vas a por ello. Siempre pensé que mi cultura estaría agradecida de que estaba mostrándola, pero en vez de eso quieren castigarte”⁹²⁸.

En una sociedad donde el deseo y el placer se hallan prohibidos, Marcela debe ocultarse para experimentar su propio cuerpo: “(...) habiéndose dejado masturbar y besar en la boca por mí, atravesó el cuarto como una sonámbula para alcanzar un gran armario normando donde se encerró después de haber murmurado algunas palabras a la oreja de Simona”⁹²⁹. Simona, como Schneemann, explora su sexo con desenfado. Con base en la metáfora *culo/ojo* esta práctica exploratoria podría entenderse como la puesta en función de un nuevo sentido y el surgimiento de otra dimensión: descubrimiento de otro mundo, o redescubrimiento del propio. La práctica de la masturbación, dice Cisoux en *La risa de la Medusa*, “se prolonga o se acompaña de una producción de formas, de una verdadera actividad estética; cada tiempo de

⁹²⁶ Bataille, Georges. *Ibid.*, p. 37.

⁹²⁷ “One man came out of the audience and tried to strangle me, but three older women realized this was not part of the performance and came up and saved me!” Juno, Andrea, *op. cit.*, p. 70.

⁹²⁸ “As Carolee put it, ‘I’ve always been amazed when I create a scandal. I don’t do it on purpose, but you do get an instinct for *where the repression* is and you go for it. I always thought that my culture would be gratified that I was putting it out, but instead they want to punish you”’. Juno, Andrea. *Ibid.*, p. 67.

⁹²⁹ Bataille, Georges, *op. cit.*, p. 38.

goce inscribe una visión sonora, una composición, una cosa bella. La belleza ya no estará prohibida”⁹³⁰.

Obra obscena, *Historia del ojo*, desde el título, pone en escena lo oculto, lo prohibido. Se trata, como afirma Martin Jay, de “un texto fundamental para nuestra propia historia de la interrogación del ojo por una variedad de razones”⁹³¹. Se trataría del ojo que, aun siendo incapaz de ver, resulta capaz de habla, que sirve para escribir. Una vez que Simona y su compañero de aventuras van a rescatar a Marcela del hospital psiquiátrico, una escena permite relacionar esta obra con *Escribe o se Borrado*. Desde afuera del castillo que sirve de reclusión, en una noche tormentosa, advierten que una ventana se abre. Una chica saca, extendiéndola al aire nocturno fuera de la ventana, una sábana blanca. Es Marcela. Como si el cuerpo bajo la sábana de la obra de Jo Spence se hubiera, por fin, puesto de pie; como el cuerpo de Schneemann en *Interior Scroll*. El cuerpo femenino se habría despojado del obstáculo que le impedía experimentarse. En la sábana, agitada por el viento, puede apreciarse un conjunto de signos que, por transparencia, brillan a la luz de la luna. Son algunas manchas de humedad. A través del orgasmo Marcela habría conseguido escribir su deseo sobre la superficie blanca. Lo que no había podido hacer con la boca (expresarse) lo ha conseguido con una escritura corporal –como la huella que, en la cara oculta de la sábana, estaría dejando el cuerpo en *Escribe o se borrado*. En el caso de necesidades fisiológicas, las huellas de naturaleza abyecta dan cuenta de un acto impostergable. Se trata, dice Shinichiro Osaki, de “eventos irreparables y la irreversibilidad es la cualidad intrínseca de las huellas. En este sentido las

⁹³⁰ En *La risa de la Medusa* es posible encontrar una analogía entre la escritura y la masturbación femenina. Ambas actividades, además de ser prohibidas, comparte una naturaleza estética, son corporal y están relacionadas con la esencia de lo femenino. Cixous, Hélène. *Deseo de la escritura*: Barcelona, Verso, 2004, p. 18.

⁹³¹ “*Story of the Eye* is a pivotal text for our own story of the eye’s interrogation for a variety of reasons”. Jay, Martin. *Downcast Eyes*: California, University of California Press, 1994, p. 220.

huellas son caracterizadas por la discontinuidad del presente”⁹³². Su origen, la fuente, nos conduce a un cuerpo que mediante su deseo se unió al mundo.

Hay una oposición simbólica entre la construcción pesada y negra, a la luz de la luna, del castillo (que ya he asociado con la moral burguesa) y la sábana –blanca, aérea, lunar- que simbolizaría el cuerpo libre de Marcela. El cuerpo expuesto. Un doble dispositivo consigue inscribir signos sobre la sábana: la mano en el sexo, y la luna con sus rayos: “(...) la sábana que el viento extendía con tanto estrépito estaba sucia en el centro y tenía una enorme mancha mojada que se iluminaba, transparente, con la luz de la luna...”⁹³³ Schneemann ha hablado de su doble descubrimiento, siendo una niña, del dibujo y el orgasmo. La sábana es el lugar donde ambos se encuentran.

Motores de la escritura, el deseo y el placer han conseguido que el cuerpo inexpresivo de la chica consiga expresarse. Esta escritura, de índole extática, actúa en correspondencia con otra, de orden cósmico, sideral: la mano femenina y la luna coinciden en la superficie de escritura, la sábana, contribuyendo en su cruce al proceso a través del cual el placer deviene signo. Cixous encuentra una relación esencial entre la escritura y la masturbación femenina. Dice que se trata de actividades que la mujer se ha visto forzada a llevar a efecto en secreto, a escondidas, *bajo la sábana*, para atenuar la tensión, porque “la escritura es a la vez lo demasiado elevado, lo demasiado grande, lo demasiado importante para ti, está reservado a los grandes, es decir a los ‘grandes hombres’; es una ‘tontería’. Además has escrito un poco, pero a escondidas. Y no era bueno, pero porque lo hacías a escondidas, y te castigabas escribiendo, y no ibas hasta el final, o porque al escribir, irresistiblemente, al igual que nos masturbábamos a escondidas, era no para ir

⁹³² “(...) irreparable events and the irreversibility is the intrinsic quality of traces. In this sense traces are characterized by the discontinuation from the present”. poner Osaki, Shinichiro. *Traces... op. cit.*, p. 326.

⁹³³ Bataille, Georges, *op. cit.*, p. 37.

más lejos, sino para atenuar un poco la tensión, justo lo suficiente para que el exceso cesara de importunar”⁹³⁴.

En *El país de los ciegos* H. G. Wells narra los infortunios de un aventurero quien, a causa de un accidente extraordinario, llega a una población perdida en los Andes. En esta población todos los habitantes son ciegos desde varias generaciones atrás. El encuentro del vidente y los ciegos desemboca en la confrontación de dos formas distintas de percibir el mundo y relacionarse con él. “Aún una rápida mirada al lenguaje que comúnmente usamos demostrará la ubicuidad de las metáforas visuales. Si enfocamos activamente nuestra atención en ellas, manteniendo vigilantemente un ojo en las profundamente incrustadas así como en las de la superficie, podemos ganar una percepción clara en el complejo espejo de la percepción y el lenguaje”⁹³⁵. Existe, desde el principio de la historia de occidente, una estrecha relación entre el conocimiento y la mirada. Dice Jean Clair que, como la ciencia y la filosofía, el arte ha tenido por emblema el ojo por largo tiempo. El ojo y su poder, “sea la visión, la reflexión, pero también la puesta en distancia”⁹³⁶. En *Interior Scroll*, así como en *Historia del Ojo*, está implícita la crítica de que “no es más la vista, el más intelectual de los sentidos, el que se verá honrado, gratificado, colmado de la forma más alta por las producciones artísticas”⁹³⁷.

En el texto de Wells los ojos de los invidentes, con los párpados hundidos y enrojecidos, se asemejan a una vulva: “párpados cerrados y hundidos, como si se les hubieran marchitado los globos oculares”.⁹³⁸ El visitante es testigo de

⁹³⁴ Cixous, Hélène, op. cit. op. cit., p. 19.

⁹³⁵ “Even a rapid glance at the language we commonly use will demonstrate the ubiquity of visual metaphors. If we actively focus our attention on them, vigilantly keeping an eye out for those deeply embedded as well as those on the surface, we can gain an illuminating insight into the complex mirroring of perception and language”. Jay, Martin, op. cit., p. 1.

⁹³⁶ « (...) soit la vision, la réflexion, mais aussi la mise à distance ». Clair, Jean. *De Immundo...*, op. cit., p. 45.

⁹³⁷ « Ce n’est plus la vue, le plus intellectuel de nos sens, qui se verrait honoré, gratifié, comblé de la façon la plus haute par les productions artistique (...) » Clair, Jean. *Ibidem*.

⁹³⁸ Wells, H. G. *El país de los ciegos*: Barcelona, Acantilado, 2004, p. 23.

una transvaloración que tiene su origen en la pérdida de las palabras alusivas a la visión, así como un lenguaje rico en metáforas no visuales. Le preguntan al vidente: “¿No oyes el camino cuando andas?”⁹³⁹ Se trata de la oposición entre dos concepciones del mundo y la confrontación de un mismo lenguaje en dos niveles diferentes. Como en la obra de Bataille, se trata del lenguaje conceptual enfrentado al poético. Estos hombres han aprendido a vivir en armonía con la naturaleza. La visión cartesiana⁹⁴⁰ aparece como un impedimento para acercarse al mundo, así como para estar en armonía con él. El comportamiento disfuncional del vidente, entre los ciegos, es achacado a la presencia de los globos oculares: “Esas cosas extrañas llamadas ojos, que existen para causar una cavidad suave y agradable en la cara, están enfermas en el caso de Bogotá hasta el punto de afectarle el cerebro. Los tiene muy distendidos, tiene pestañas y los párpados se le mueven, de forma que tiene el cerebro en un estado de constante irritación y destrucción”.⁹⁴¹

⁹³⁹ Wells, H. G. *Ibid.*, p. 35.

⁹⁴⁰ “La interrogación de la Mirada que emergía indecisa en ciertas obras filosóficas y de arte de la pre-guerra sufrió una intensa, con frecuencia violenta inflexión por la guerra, que también ayudó a diseminar y apreciar sus implicaciones. El antiguo régimen escópico, que hemos llamado perspectivismo Cartesiano, perdió lo que quedaba de su hegemonía, y las mismas premisas centrales del ocularcentrismo fueron puestas en duda en diferentes contextos”. “The interrogation of sight hesitantly emerging in certain prewar works of philosophy and art was given in intense, often violent inflection by the war, which also helped disseminate an appreciation of its implications. The ancient scopic regime, which we’ve called Cartesian perspectivalism, lost what was left of its hegemony, and the very premises of ocularcentrism themselves were soon being called into question in many different contexts”. Jay, Martin, *op. cit.* p. 211.

⁹⁴¹ Wells, H. G., *op. cit.*, p. 56.

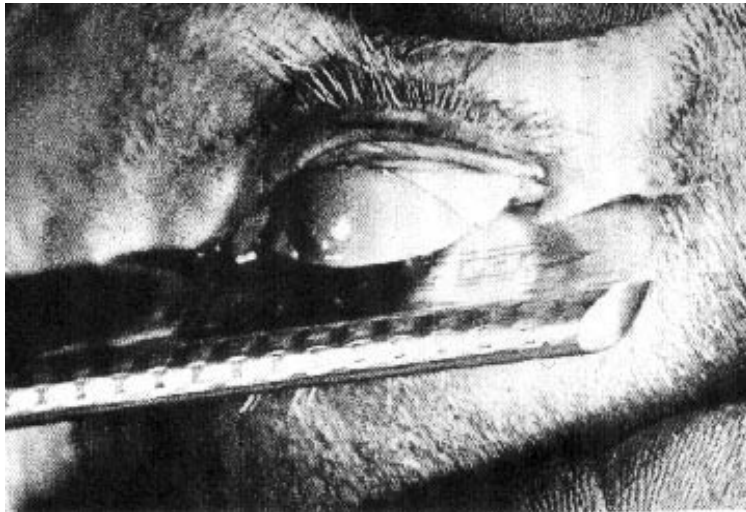


Fig. 139. *Un Perro Andaluz* (Luis Buñuel y Salvador Dalí 1928). *Ojo burilado*.

Un Perro andaluz (Luis Buñuel y Salvador Dalí, 1928) (Fig. 139) inicia con la imagen de un ojo cortado por una navaja. Lo que plantea esta imagen puede muy bien relacionarse con lo que se ha dicho hasta aquí de Bataille y Wells. La toma del ojo, en *close-up*, se asemeja bastante a la vulva. En *Historia del ojo*, a la pregunta de qué le hacía pensar la palabra orinar, Simona responde: “burilar los ojos con una navaja”.⁹⁴² En Buñuel, Dalí y Bataille está presente la idea del ojo abierto, de la fractura corporal que resulta obscena. Recordando *La Caverna de Cacus*, un ojo abierto podría entenderse como una vulva abierta. Lo cual nos permitiría relacionar la vagina con la palabra, y la inscripción. Para que la palabra pueda salir la vagina debe abrirse. La relación entre palabra y vagina, en lo que se ha dicho hasta aquí, parecerá incompleta, sin embargo esto tiene su continuación al final de este capítulo en el apartado “Las palabras del sexo”. En el Capítulo 3 se ha analizado la forma en que Günter Brus usaba la navaja para abrir su piel, en busca del cuerpo verdadero. Con respecto a la visión, en el filme de Buñuel y Dalí se entendería que el ojo es abierto en busca del verdadero órgano de la visión. Tal corte convertiría al ojo en una vulva.

⁹⁴² Bataille, Georges, *op. cit.*, p. 66.



Fig. 140. *Un Perro Andaluz* (Luis Buñuel y Salvador Dalí, 1928). *Palma perforada*.

La masturbación femenina, más allá del aspecto sexual y erótico, tendría que ver no sólo con una nueva forma de conocimiento e interrelación con el mundo, sino también con la práctica de la escritura. Se trataría del descubrimiento, implícito en la fractura corporal, de un nuevo mundo. Otra escena de *Perro andaluz* apoyaría esta hipótesis. Se trata de la mano de cuya palma, agujerada (Fig. 140), van saliendo hormigas: la palma se ha convertido en un hormiguero. En este filme la visión y el tacto aparecen como sentidos limitados, cerrados, que deben abrirse para que les sea posible entrar en relación con un mundo más verdadero, un mundo desconocido, o para establecer una relación más verdadera con el mundo conocido.

Esta idea del sexo femenino como origen del mundo está presente en *El origen del mundo* de Courbet (Fig. 141). En el año en que es pintado, 1866, constituye una representación *sui generis* del cuerpo femenino, así como de la actividad artística. El tema del cuadro no es sólo el cuerpo, sino el mismo quehacer pictórico –la representación. La principal característica es que el cuerpo no aparece íntegro, ya que de él se presenta sólo una sección. De entrada, está en juego la noción de corte. Técnicamente el cuadro presenta un corte del cuerpo; temáticamente, en el cuadro se representa el cuerpo como corte: el sexo. Como en *Étant donnés* de Duchamp, obra analizada en el

apartado anterior (“Contra el Espacio Ínfimo, el Espacio Vúlvico”) y en el Capítulo 1 (y en este Capítulo 4, en el último apartado), el cuerpo femenino es recortado y analizado por la actividad artística. En ésta, como en *Mujer-casa* de Bourgeois, el recorte obedece a una estrategia arquitectónica. Del cuerpo de la mujer, que yace del otro lado de la puerta que cubre un muro derruido, sólo es posible mirar, gracias a los orificios, un fragmento corporal cuyo centro es el sexo. En *El origen del mundo* resulta muy interesante que una sábana, que remite a la metáfora text/il explicada y utilizada desde el Capítulo 2, aparezca cubriendo la parte del cuerpo hacia arriba, donde el margen del cuadro termina. Parece como si la sábana hubiera sido jalada desde la parte donde está localizada la cabeza, dejando al descubierto el sexo, manteniendo, sin embargo, cubierta la parte de arriba, donde estaría la cara. De este modo, a consecuencia del cubrimiento de la boca, de su enmudecimiento simbólico, la vagina aparecería como una boca elocuente, boca que puede hablar, por cuanto está en libertad, mientras que la boca encubierta se hallaría incapacitada para hacerlo. En *Interior Scroll*, también, la palabra sale de la vagina antes que de la boca. Bajo la sábana de *Escribe o se borrado*, ¿qué nos encontraremos? Acaso una boca como la que, en *El origen del mundo*, es capaz de decir palabras verdaderas. Jane Blocker hace una crítica a la construcción de la vagina como “una imagen de carencia (no sólo en el sentido freudiano, sino también como carencia de voz, de lenguaje, de presencia) y, en ese sentido, como figura del lugar de lo femenino en la estética. Lo femenino se convierte en ese vacío”⁹⁴³. Frente a esta representación masculina y tradicional de la vagina se tiene, en la obra de Schneemann, una imagen de abundancia: abundancia de lenguaje, de palabra y de presencia. Espacio de la verdad, donde lo femenino se afirma como presencia y voluntad.

⁹⁴³ “(...) an image of lack (not only in the Freudian sense, but also lack of voice, of language, of presence) and thus as a figure for the place of the feminine in aesthetics. The feminine becomes that very emptiness”. Blocker, Jane. *What the body cost... op. cit.*, p. 20.



Fig. 141. Gustave Courbet. *El origen del mundo*, 1866.

4.11 Las palabras del sexo.

Hagamos una recapitulación sobre la relación entre la palabra y el cuerpo, como ha sido abordada en las obras analizadas hasta aquí. En los bultos de Christo la palabra aparece, simbólicamente, sobre el tejido que encubre un supuesto cuerpo. De acuerdo a Barthes, se ha dicho, desde el Capítulo 3 –con base en la metáfora del text/il-, que el tejido también es discurso. De modo que no habría diferencia entre el tejido y la escritura llevada a efecto en la superficie con la sogá. Podemos entender que el cuerpo estaría encubierto por un discurso que le impide manifestarse. Lo mismo pasa en *Persecución infinita*, donde una parte del cuerpo de una mujer asoma de una esfera (bulto redondo) de tela azul. Para poder escapar, la mujer ha desgarrado y remendado el tejido, provocando un efecto similar en su cuerpo. El remiendo con aguja e hilo tendría una connotación de escritura. Lo que la mujer estaría rehaciendo es el discurso sobre su cuerpo; ella estaría, por fin, participando en su construcción discursivo/corporal. En *Locura total* de Brus, la analogía de tejido y discurso se mantiene, pues lo que busca al abrir la tela de la camisa y después la piel es intentar desgarrar un discurso que lo encubre. En esta obra, como en la de

Bourgeois, la herida suturada (tan semejante al corte y remiendo) podría ser tomada como una escritura corporal. En el caso de *El libro de cabecera*, el dedo de Nagiko atraviesa el vapor contra el espejo, buscando un cuerpo que ansía encontrar –el suyo-: el vapor tendría el simbolismo del discurso ajeno que la encubre. Esta destrucción del vapor podría ser tomada como una escritura personal que le permite encontrar, por fin, su cuerpo. En la primera parte de este último capítulo sigue presente el dispositivo del tejido que encubre, el discurso impuesto sobre el cuerpo que consigue suplantarle y contra el cual el letrado *Escribe o se borrado* pediría actuar.

El cuerpo encubierto por la sábana, como en *Escribe o se borrado* –cuerpo negado-, es descubierto, permitido por la actividad de la escritura en *Interior Scroll*. “Sostengo, sin equívoco, que hay escrituras marcadas; que la escritura ha sido hasta el presente, de una manera mucho más externa, represiva, de lo que se esperaba o confiesa, gestionada por una economía libidinal y cultural – por lo tanto política, típicamente masculina- un lugar en el que se ha reproducido más o menos conscientemente, y de manera temible pues a menudo ocultada, o adornada con los encantos mistificantes de la ficción, el rechazo a la mujer, un lugar que ha acarreado groseramente todos los signos de la oposición sexual (y no de la diferencia) y en el que la mujer nunca ha tenido su palabra, y esto es tanto más grave e imperdonable cuanto que justamente la escritura es *la posibilidad misma del cambio*, el espacio desde donde puede elevarse un pensamiento subversivo, el movimiento enunciativo de una transformación de las estructuras sociales y culturales”⁹⁴⁴. Encuentro, en la primera parte del comentario de Cixous, una relación muy estrecha con la obra de Spence, como si el texto fuera una descripción del cuerpo encubierto. Si el tejido es texto, la sábana representaría la escritura represiva, política y masculina, que consigue el rechazo del cuerpo de la mujer, su borradura. Por otro lado, en la segunda parte del texto identifico una relación estrecha con la obra de Schneemann, pues *Interior Scroll* representa la lucha de la mujer por la palabra que es cuerpo. En este sentido, en la obra de Spence estaría presente la denuncia y la exigencia de una acción vital, mientras que, en el caso de

⁹⁴⁴ Cixous, Hélène. *Deseo de la escritura...* op. cit., p. 23.

Schneemann, nos encontramos tanto con la denuncia como con la acción. La escritura aparece como la posibilidad de cambiar una realidad basada en la economía de la palabra. La palabra de Schneemann, que surge de la vagina antes que de la boca, es una palabra subversiva que buscaría la transformación de estructuras sociales, culturales y políticas.

El origen del mundo, en la tradición judeo-cristiana, corresponde a la facultad lingüística de Dios, que basta con que diga “hágase esto” para que sea creado. Es un acto performativo. La Eva judeo-cristiana, a diferencia de Adán, se pone en relación con el mal porque entiende su lenguaje. Su asociación con la serpiente no tendría que ver con la maldad; se debería, más bien, a que resulta capaz de entenderla. En este punto el hilo del género se enreda con el de la lingüística y la epistemología. El lenguaje de la mujer, aunque sea el mismo que el del hombre, se revela con una profundidad mayor, tal vez desconocida. En *Interior Scroll* el sexo de la mujer aparece como una nueva boca, boca divina que, al hablar, creará un mundo nuevo, opuesto al que ha surgido de la boca del Dios masculino.

J. Butler⁹⁴⁵ dice que hay una relación tan estrecha entre la diferencia sexual y las prácticas discursivas, que la puesta en práctica del lenguaje es la causante de la diferencia sexual. La performatividad debe entenderse, afirma, como la práctica reiterativa mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra. El desplazamiento de la boca encubierta por la sábana, en *El origen del mundo*, al sexo descubierto y abierto en *Interior Scroll*, implicaría el alejamiento de un mundo creado por la palabra surgida de la boca del Dios abstracto, y el acercamiento a un mundo dado a luz por la mujer. El primer objeto creado por esa práctica discursiva sería el cuerpo humano. La palabra ordinaria, que corresponde al pensamiento cartesiano, heredero del

⁹⁴⁵ Tres conclusiones esenciales de J. Butler, en su análisis de las relaciones entre cuerpo y discurso: A). El cuerpo como efecto de la dinámica de poder, indisociable de las normas regulatorias que gobiernan su materialización. B) La comprensión de la performatividad no como el acto por el cual el sujeto crea lo que nombra, sino como el poder reiterativo del discurso para producir el fenómeno que regula y constriñe. C) La construcción del sexo como una norma cultural que gobierna la materialización de los cuerpos. Butler, J. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York; Routledge, 1993.

pensamiento platónico pasando por el cristianismo, sería la palabra conceptual, argumentativa: la palabra de la ley. En la obra de Schneemann la práctica corporal de la palabra aparece como un mecanismo de develación y descubrimiento. La palabra escrita, que en su desdoblamiento aparece también como palabra hablada, sería lo que logra retirar y levantar la sábana que oculta el cuerpo, pues la sábana es tejido y la palabra femenina también lo es, aunque no tejido que descubre y encierra, sino tejido que ilumina. Se trata de una actividad obscena, transgresora. “Que lo obsceno se encuentre en el centro del arte se debe a que el artista es un alquimista y a que el arte, entonces, se vuelve subversión”⁹⁴⁶.



Fig. 142. Nobuyoshi Araki. *Sin título*, de la serie *Erosos*, 1993.

Fotografía, 61 x 50.8 cm.

⁹⁴⁶ Maier, Corinne. *Lo obsceno... op. cit.*, p. 11.

En *Historia del ojo* está presente, también⁹⁴⁷, la metáfora vagina/boca, como en *Sin título* (de la serie *Erotos*, 1993) de Nobuyoshi Araki (Fig. 142). De forma semejante a lo que ha hecho Klossowski con *La Caverna de Cacus*, Araki consigue, mediante la reducción del rostro a la imagen circundante de la boca, darle el valor simbólico de una vulva. Frente a la boca de *Sin título*, esta vagina simbólica, esperamos que los labios al abrirse, tal vez, puedan hablarnos del secreto de la vida, es decir, del nacimiento. En el confesionario, separada por un fino entramado del sacerdote que se encuentra en el interior, Simona se masturba. La vagina de la chica se encuentra a la altura donde debía tener la boca⁹⁴⁸. Pareciera que Bataille nos lleva a pensar en una necesidad expresiva que, con base en la palabra, encuentra insuficiente la boca, así como la mirada retiniana resulta insuficiente para Duchamp, Dalí y Buñuel. El secreto en que se desenvuelve el trabajo del artista contemporáneo sería análogo al secreto revelado por Simona. Con relación a la verdad, parece indicar Bataille, la voz del sexo será superior a la voz verbal. En esta escena se presenta un enfrentamiento entre la institución, de índole religioso-masculino-moral, representada por el confesor, y lo femenino, de índole erótico-femenino-amoral, encarnado en el cuerpo de Simona. Es la lucha entre un conocimiento exterior (más cercano a lo falso) y uno interior (más cercano a lo verdadero).

En *Interior Scroll*, así como en *Historia del Ojo*, nos encontramos con un sexo que ha encontrado la forma de hacerse con la palabra. Para conseguirlo, en primer lugar, debe mostrarse. Afirma Devereux que la exhibición de la vulva por parte de la mujer, en la antigüedad, obedecía a un acto de desprecio.

⁹⁴⁷ Párrafos arriba ya se mencionó y se analizó la metáfora culo/ojo y vagina/ojo.

⁹⁴⁸ “ -Padre, aún no le he dicho lo más grave.

Siguió un momento de silencio.

-Lo más grave, padre, es que me estoy masturbando mientras me confieso.

Nuevos murmullos en el interior, y por fin y en voz alta:

-Si no lo crees, te lo muestro.

Se levantó, abrió un muslo frente al ojo de la garita, masturbándose con mano rápida y segura”. Bataille, Georges, *op. cit.*, p. 100.

Generalmente, nos dice, la mujer sentía vergüenza de su vagina⁹⁴⁹. Por el contrario, en *Interior Scroll* la exhibición del sexo parece un acto de orgullo.

El cuerpo, como dice Paz, "pone en marcha el lenguaje"⁹⁵⁰. El poder de la palabra vaginal es mostrado en el mito griego de Baubo. Baubo, dice Devereux "es la verdadera personificación del sexo de la mujer, así como Falos es una personificación de la verga"⁹⁵¹. En su estudio sobre el mito, una amplia investigación que le llevó 45 años, encuentra Devereux que la representación del sexo femenino, como otra cara, aparece en varias culturas a lo largo de la historia y a lo ancho del mundo. Así que la vagina, en términos antropológicos y psicoanalíticos, sería otra boca. Schneemann ha encontrado que en el cuerpo de la mujer, en el útero, se encuentra un conocimiento que no es falso, ya que es producto de una relación directa con el cosmos. Entonces, la palabra que "fluya" de esa boca, sería verdadera.

El poderío de la palabra es evidente en el mito de Baubo. Una vez que Hades ha raptado a Perséfone y la mantiene prisionera en el inframundo, Demeter, desconsolada, devasta el mundo. Recordemos que ella es la diosa de la fertilidad. Para calmar el sufrimiento de la madre, y devolverle algo de vida al mundo, Baubo⁹⁵² se levanta las ropas y, mostrando el sexo, esa otra boca, le cuenta bromas. Esas palabras, que sirven de consuelo a Demeter, permiten que le brinde de nueva cuenta mundo al mundo, liberándolo del invierno atroz en que, el dolor de la madre desesperada, lo ha sumido.

⁹⁴⁹ "Resultaría fácil no remarcar aquí más que el lado despreciativo del gesto: 'Sois hembras-eunucos'. Esta interpretación, aun cuando sea válida, no tiene en cuenta otro detalle capital de esas dos anécdotas: la vagina está ahí representada como un antiguo 'refugio', en el que los fugitivos quisieran esconderse de *nuevo*. Pero esta burla implica también que, una vez pasado el peligro, *volverán a salir*. Esto está bien recalcado en el hecho de que Alejandro Magno daba *dos* monedas de oro a las mujeres embarazadas, es decir, las que llevaban dentro de sí, como él esperaba, un futuro guerrero". Devereux, Georges. *Baubo. La vulva mítica...* *op. cit.*, p. 39.

⁹⁵⁰ Paz, Octavio. *El arco y la lira*: México, FCE, 1970, p. 37.

⁹⁵¹ Devereux, Georges, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁵² "Según una fuente Baubo sería la 'nodriza' de Demeter, lo que implica que sería su sirvienta, y probablemente incluso su esclava. Según el mismo Hesychios (voz: lambe), lambe habría hecho reír a Demeter por sus obscenas (kakalogia) e injuriosas (loidoria) intenciones". Devereux, Georges, *op. cit.*, p. 83.

“He aquí, el ‘Flujo’ por el cual es impura la mujer, se transforma en texto. La paradoja es significativa y opone el lenguaje a la sangre, el sentido de las cosas a las cosas sin sentido. Porque si la sangre que se pierde periódicamente está en el lugar de lo innominable, si es la materia protomórfica oscura en el extrarradio del *logos* que rige el mundo, el lenguaje en cambio es mundo propiamente, la escritura el efecto –luz del *logos* creador”⁹⁵³. *La Última comida de Kitchs* (*Kitchs’s Last Meal*) es el poema que Schneemann lee mientras va desenrollando el papel en *Interior Scroll*. Al salir por la vagina el texto adquiere un simbolismo líquido. Se trataría, pues, de palabras líquidas. En el *Urinario* encontramos la palabra masculina en la huella que es la firma R. MUTT, mientras que en *Interior Scroll*, de modo similar, aparece como un líquido. Pero no como un líquido perdido, sino como un líquido recuperado. Si en el *Urinario* la palabra aparece como el signo de una pérdida, la pérdida de cuerpo, en *Interior Scroll* aparece como el signo de una ganancia: la recuperación del cuerpo y la oportunidad de participar en su reconstrucción.

Ante la imposibilidad de escribir, al poeta César Vallejo le salía espuma: “Quiero escribir, pero me sale espuma”⁹⁵⁴. De forma semejante, podríamos identificar un obstáculo en relación con la palabra, con su escritura, que provocaría que las palabras de la artista se conviertan en líquido. Nos encontramos ante una escritura de orden natural, fisiológico, y no social, no convencional, cualidad propia del lenguaje –como lo dice Saussure en el *Tratado de Lingüística General*⁹⁵⁵. El carácter líquido del flujo corporal (orina, flujo, menstruación) conviene al discurso poético, que está definido por la dinámica (musicalidad, ritmo, melodía) frente a la escritura no poética, que en consecuencia parece menos dinámica, más rígida. La prosa poética no es propiamente prosa. Frente a esta cualidad líquida (dinámica) del poema, que representaría lo femenino, tal como es representado por Schneemann, hace su

⁹⁵³ Salabert, Pere. *Pintura anémica, cuerpo succulento... op. cit.*, p. 279.

⁹⁵⁴ En el poema *Intensidad y altura*. Vallejo, César. *Poesía Completa*: México, Ediciones Coyoacán, México, 2000, p. 314.

⁹⁵⁵ De Saussure, Ferdinand. *Curso de Lingüística General*: México, Fontamara, 1999.

aparición una escritura solidificada (estática) que aquí correspondería a lo masculino. El poema, que fluye desde el interior de la vagina de Schneemann, es un diálogo entre un hombre y una mujer; un director de cine y una chica aficionada al cine que hace filmes. He transcrito el poema en la forma en que fue originalmente escrito por Schneemann y en la forma que aparece en el rollo que va desplegando, porque, debido a su longitud, simboliza el flujo. Se trata de palabras que, como un chorro, fluyen.

“Conocí a un hombre feliz
un director (de cine) estructuralista
-pero no me llames así
que hago otra cosa-
dijo te tenemos cariño
eres encantadora
pero no nos pidas
mirar tus cintas (filmes, películas)
no podemos
hay ciertas cintas
que no podemos ver
el desorden personal
la persistencia de sentimientos
la sensibilidad a flor de piel
la indulgencia cotidiana
la confusión pictórica
el denso gestalt
las técnicas primitivas

(Yo no sigo el consejo
de los hombres que sólo hablan de ellos mismos)
PON ATENCIÓN AL LENGUAJE FÍLMICO
CRITICO Y PRACTICO
EXISTE SOLO Y EN
UN GENERO

aunque seas mayor que yo
eres un monstruo que yo he generado
has emergido
de los excesos y vitalidad
de los sesentas

El dijo puedes hacerlo como te digo
sigue un proceso claro
sigue sus más estrictas
implicaciones intelectualmente
establece un sistema de
permutaciones establece
su serie visual

Dije que mi cinta se refería
a la DIETA Y LA DIGESTION

muy bien entonces dijo
por qué el tren?

el tren está MUERTO como
lo está en la dieta y en
la digestión

ahora estás de nuevo con las metáforas
y los significados

mi trabajo no tiene significado más allá
de la lógica de sus sistemas
he suprimido
la emoción intuición inspiración-
esos hábitos magnificados que

alejan a los artistas de
la gente ordinaria -esas
tendencias confusas que
son impuestas a los espectadores...

es verdad dije cuando mire
tus filmes mi mente vagó
libremente.....
durante la media hora de
puntos latentes escribo cartas
sueño con mi amante
escribo una lista de despensa
hurgo en el maletero
en busca de un suéter perdido
planeo la tubería de desagüe para
el sótano.....
es agradable no ser
manipulada

él protestó
tú eres incapaz de apreciar
el sistema la retícula
los procedimientos
numéricos racionales
los ejemplos pitagóricos

Veo que mis debilidades merecen
el despido he sido enterrada
viva mi trabajo perdido.....

él dijo que podíamos ser amigos
igualmente aunque no seamos artistas
igualmente dije no podemos

ser amigos igualmente y
podemos ser artistas igualmente

me dijo que había vivido con
una "escultora"⁹⁵⁶ Le pregunté si
eso me hacía una "filmakeress"⁹⁵⁷
Oh No dijo pensamos en ti
como una bailarina"⁹⁵⁸.

⁹⁵⁶ En inglés "ess" designa lo femenino.

⁹⁵⁷ Otra vez el juego de "ess" que puede entenderse como una crítica de género.

⁹⁵⁸ He decidido transcribir el poema, tanto en la traducción como en la cita a pie, en la forma original que aparece en las notas de Schneemann. Con ello he buscado conservar su simbolismo líquido, como chorro, de líquido que es arrojado, así como conservar el simbolismo fálico presente en la forma. "From tape 2 "Kitch's Last Meal" (super 8 film 1973-77):

"I met a happy man
a structuralist filmmaker
-but don't call me that
it's something else I do-
he said we are fond of you
you are charming
but don't ask us
to look at your films
we cannot
there are certain films
we cannot look at
the personal clutter
the persistence of feelings
the hand-touch sensibility
the diaristic indulgence
the painterly mess
the dense gestalt
the primitive techniquess

(I don't take the advice
of men who only talk to
themselves)
PAY ATTENTION TO CRITICAL
AND PRACTICAL FILM LANGUAGE
IT EXISTS FOR AND IN ONLY
ONE GENDER

even if you are older than me
you are a monster I spawned
you have slithered out
of the excesses and vitality
of the sixties.....

he said you can do as I do
take one clear process

follow its strictest
implications intellectually
establish a system of
permutations establish
their visual set.....

I said my film is concerned
with DIET AND DIGESTION

very well he said then
why the train?

the train is DEATH as there
is die in diet and' in
digestion

then you are back to metaphors
and meanings
my work has no meaning beyond
the logic of its systems
I have done away with
emotion intuition inspiration-
those aggrandized habits which
set artists apart from
ordinary people-those
unclear tendencies which
are inflicted upon viewers.....

it's true I said when I watch
your films my mind wanders
freely.....
during the half hour of
pulsing dots I compose letters
dream of my lover
write a grocery list
rummage in the trunk
for a missing sweater
plan the drainage pipes for
the root cellar.....
it is pleasant not to be
manipulated

he protested
you are unable to appreciate
the system the grid
the numerical rational
procedures
the Pythagorean cues-

I saw my failings were worthy
of dismissal I'd be buried
alive my works lost.....

he said we can be friends
equally tho' we are not artists
equally I said we cannot
be friends equally and we
cannot be artists equally

En cuanto al aspecto formal, el poema está estructurado en 15 secciones de tamaño irregular. Es el relato del encuentro entre una chica y un director “estructuralista” de cine. A lo largo del poema, que empieza con un encuentro (“Conocí a un hombre feliz”), la poeta nos cuenta las vicisitudes del enfrentamiento de dos principios y dos cosmovisiones diferentes, el masculino y el femenino. A partir de la primera sección del poema empieza a construirse la representación del género femenino frente al masculino. El hombre, que aparece designado con una descripción chocante (“Director estructuralista”), exige ser pensado como algo más, lo que significaría que la realidad masculina se halla siempre más allá de la construcción intelectual. Para referirse a la mujer, el hombre –el director- utiliza un término visual (“Eres encantadora”), lo que implicaría una reducción de la realidad femenina a la sola dimensión visual. El hombre, que la valora por el atractivo, la descalifica como productora (“Pero no nos pidas mirar tus filmes”), porque, dice “hay ciertas cintas que no podemos ver”. Y en seguida caracteriza el trabajo femenino: “el desorden personal / la persistencia de sentimientos / la sensibilidad a flor de piel / la indulgencia cotidiana / la confusión pictórica / el denso gestalt / las técnicas primitivas”.

En la segunda sección le dice que atienda al lenguaje fílmico, crítico y práctico. Y pone muy en claro que éste sólo existe para un género que, por supuesto, no es el suyo. Se entiende que es el masculino el género al que está destinada la representación fílmica. La mujer establece, de antemano, que no seguirá el consejo de los hombres que no hablan sino de sí mismos. Preso en un soliloquio, si el hombre habla de la mujer lo hará, en realidad, de sí mismo.

he told me he had lived with
a "sculptress" I asked does
that make me a "film-makeress"?

Oh No he said we think of you
as a dancer". Schneemann, Carolee. *More than meat joy*. New York, Documentext/McPherson & Company, 1997, p. 238.

En la siguiente sección, el director dice algo revelador: “aunque seas mayor que yo / eres un monstruo que yo he generado”. Esto tendría relación con la crítica de Schneemann, en el sentido de que, siendo más antigua la cosmovisión femenina y la práctica artística que se desprende de ella –a causa de la relación del cuerpo femenino con el cosmos (menstruación)-, su representación ha sido usurpada con fines políticos en el marco histórico de un enfrentamiento de género.

En la cuarta sección, el director establece su metodología de trabajo, que dará como resultado una obra de arte, un filme. Se trata de una ordenada serie de pasos bien definidos y concisos: “sigue un proceso claro / sigue sus más estrictas / implicaciones intelectualmente / establece un sistema de / permutaciones establece / su serie visual”. Para conseguir esto se ha deshecho de varias cosas, tal vez de lo que no es importante, o en todo caso, de lo menos importante, que no resulta de trascendencia en el trabajo artístico. En la sección novena leemos: “he suprimido / la emoción intuición inspiración/ -esos hábitos magnificados que / alejan a los artistas de / la gente ordinaria –esas / tendencias confusas que / son impuestas a los espectadores...” En este juego de oposiciones, un conjunto de rasgos descalifica al otro. La naturaleza conceptual, fría, no simbólica, se impone sobre una concepción intuitiva, cálida, simbólica. Ya en las secciones séptima y octava el Director la acusa de la utilización de metáforas y significados. Y en la sección siguiente; el nueve, dice: “ahora estás de nuevo con las metáforas / y los significados / mi trabajo no tiene significado más allá / de la lógica de sus sistemas”.

De forma muy semejante a cómo ha sido expuesto hasta aquí, en las siguientes seis secciones va desplegándose una serie de visiones antitéticas que llevan a la descalificación de lo femenino frente a lo masculino. En la sección nueve ella habla de la libertad que la obra de arte produce en el espectador, por lo que, en la sección once, el Director la acusa de ser incapaz de apreciar los aspectos formales de la obra.

En la onceava sección encontramos una alusión a la problemática del cuerpo encubierto, que en esta Tesis está presente a partir del Capítulo 2, en la obra

de Christo, y que tiene su continuación a través de los capítulos siguientes. “Veo que mis debilidades merecen / el despido he sido enterrada / viva mi trabajo perdido....” Como pérdida de cuerpo podría entenderse la expresión “enterrada viva”. La pérdida de cuerpo, dice Schneemann, implicaría la pérdida del trabajo. De tal suerte, la pérdida de presencia, la ausencia, traería como consecuencia la imposibilidad de ser partícipe en la construcción de mundo, siendo una tarea que, exclusivamente, se arroga el género masculino. En ese sentido, *Interior Scroll* buscaría desenterrar el cuerpo que había sido enterrado, surgir hacia una superficie donde no estaba permitido permanecer. El primer objetivo, la recuperación del trabajo femenino, consistiría, si atendemos a la propuesta de Schneemann, en la de-mostración de lo femenino, del espacio vúlvido que, por sí (por definición), es el espacio primordial de generación de mundo humano, pues sólo a través de él es posible el nacimiento de seres humanos. Lo primero que hace nacer Schneemann es el cuerpo de la palabra. Da a luz una palabra que es, ante todo, manifestación de un descontento histórico. A través de esta obra se establece una analogía entre cuerpo y palabra y, a partir de allí, es posible identificar la metáfora de la escritura como práctica corporal.

“El Pergamino interior de Schneemann, esa escritura a manera de libro vaginal, le da la vuelta al relato cosmogónico. Como en aquel cuadro célebre de Courbet que guardaba Lacan celosamente, el ‘centro de la creación’ es el sexo, el femenino en particular. De su interior brota la luz, de su seno más recóndito mana el lenguaje, que es carne ya formada. Su sangre es aquel fulgor neoplatónico que se expande generosamente y crea el universo”⁹⁵⁹. De acuerdo a lo dicho hasta aquí, podríamos hacer una caracterización de la palabra presente en *Interior Scroll*. En primer lugar, ateniéndonos a su naturaleza performativa, diríamos que se trata de una palabra relacionada con el nacimiento. Como ya se ha dicho, se trataría de una palabra que hace surgir la vida con ella. En ese sentido es una palabra viva que, al surgir, le brinda mundo al mundo, ampliándolo. Dice Devereux que lo que Démeter escucha/ve

⁹⁵⁹ Salabert, Pere. *Pintura anémica, cuerpo suculento*. Barcelona: Alertes, 2003, p. 280.

(póngase atención en el aspecto metafórico) es el nacimiento de lakchos-Dionisio, que sale por la vagina de su madre. Se trata, pues, de una palabra encarnada, de ninguna manera de un producto conceptual. Es muy semejante esta idea a la que propone Jo Spence en *Escribe o se borrado*. La palabra que fluye del cuerpo de Schneemann, dice Salabert, “el ‘Flujo’ por el cual es impura la mujer se transforma en texto. La paradoja es significativa y opone el lenguaje a la sangre, el sentido de las cosas a las cosas sin sentido. Porque si la sangre que se pierde periódicamente está en el lugar de lo innominable, si es la materia protomórfica oscura en el extrarradio del *logos* que rige el mundo, el lenguaje en cambio es mundo propiamente, la escritura el efecto –luz del *logos* creador”⁹⁶⁰.

Por otro lado, atendiendo al criterio de verdad, se trataría de una palabra “verdadera” en tanto que es producto de la relación directa con el universo. No es construida ni conceptual ni argumentativamente. A diferencia de la palabra sofista, no sirve para convencer sobre lo falso, pues ocurre y transcurre con el mundo como verdad. No se trataría de una palabra ajena al cosmos. El tema de la verdad está presente desde el primer capítulo, tanto en el caso de Duchamp como en el de Beuys; ambos creen en una palabra verdadera que permitiría restablecer el contacto con el mundo verdadero y el ser verdadero. A partir del segundo capítulo, con los bultos de Christo, se establece una dialéctica espacial dentro-fuera, de acuerdo a la cual la verdad estaría en el espacio interior, donde se halla prisionero el cuerpo: la palabra aparece en estas obras como una realidad corporal cuyo ejercicio haría posible la destrucción del text/il, un tejido que envuelve hasta provocar la desaparición. Desde *Persecución infinita* de Bourgeois, hasta *Interior Scroll* de Schneemann, pasando por las demás obras cuyo análisis conforma esta investigación, asistimos a un ejercicio, en unos casos simbólico y en otros real, de una búsqueda de la palabra-cuerpo verdadera a través de la destrucción de un obstáculo que presenta el aspecto de una envoltura.

⁹⁶⁰ Salabert, Pere. *Ibid.*, p. 279.

Por último, tomando en consideración el criterio de integridad, se trataría de una palabra que pone en relación un espacio interior, desconocido, integrándolo al espacio exterior, que es el espacio social. El espacio interior sería, paradójicamente, el que está en relación con el espacio más lejano, es decir, el espacio sideral. Recordemos la escena de la sábana en la *Historia del ojo*, en la cual Marcela, de forma semejante a Schneemann, retira de su cuerpo la sábana para dejar al descubierto su escritura corporal. En esa escritura coinciden el sexo y los rayos de la luna permitiendo la exhibición del incontrolable discurso del cuerpo. Lo que nos recuerda la cercanía simbólica, mencionada párrafos más arriba, de Cisoux sobre la masturbación y la escritura femenina como actividades semejantes por secretas. Una escritura de esta índole, como la de Marcela y Schneemann, pone de manifiesto un contenido que, surgiendo del interior, lleva implícito el exterior cósmico, pues en el útero se da el encuentro del cuerpo femenino con el espacio estelar. Se trataría del nacimiento de una palabra que es cuerpo. El hombre ha construido de sí mismo la imagen de administrador del espacio social. Relegada de esta función, a través de la denuncia presente en las obras analizadas, la mujer recupera su prístina función de depositaria y administradora de un conocimiento superior, cósmico: por eso es que Schneemann habló de la vuelta de las diosas.

Un cuerpo descubierto, en movimiento, iluminado. ¡Qué diferencia con el cuerpo bajo la sábana! Encubierto, quieto, en penumbra, presentado por Jo Spence. El cuerpo está iluminado y, a un tiempo, es causa de la iluminación. El trabajo de Schneemann puede ser pensado como un acto de iluminación en el que la palabra cumple un rol fundamental.

La palabra de *Interior Scroll* no es ajena al cuerpo pues, al establecerse una relación congénita⁹⁶¹ entre una y otro, le resultar íntima, propia. “La palabra que da el poeta también es una palabra de amor, una palabra erótica, que desvela y oculta al mismo tiempo un sentido que no se dice nunca del todo, que no se

⁹⁶¹ En el sentido de que nacen a un tiempo.

acaba de decir jamás, que sólo puede mostrarse⁹⁶². La palabra de Schneemann desvela al cuerpo y lo oculta, pues lo despoja del discurso falocéntrico para, en seguida, cubrirlo con un discurso de origen femenino. Se trata de una palabra que sale del cuerpo para volver a él, y sólo después de haberlo hecho, sale hacia el exterior. La primera comunicación que se establece es la del cuerpo consigo mismo; por ello se ha dicho que está en juego el auto-descubrimiento del cuerpo. Una vez que ha entrado en el cuerpo, a través de los ojos, vuelve a salir, esta vez por la boca. El cuerpo, de este modo, aparece como el lugar donde se lleva a efecto un proceso de transformación de la palabra. Mientras que la palabra aparece como aquello que, descubriendo el cuerpo, lo reanima.

⁹⁶² Mèlich, Joan-Carles. *Filosofía de la finitud...* op. cit.. p. 117.

Conclusiones.

Además del arte, como el lector se habrá dado cuenta, la literatura ha jugado un rol esencial en esta Tesis. No podía ser de otra forma en una investigación sobre la palabra y el cuerpo. Tanto el relato como el poema, ambas manifestaciones literarias, han servido para construir, en un diálogo profundo con la imagen, las aproximaciones teóricas a las problemáticas planteadas, así como el análisis de las obras elegidas.

Debido a lo anterior, en esta última sección me ha parecido necesario, para expresar la conclusión, que no el final de la investigación, retomar las ideas planteadas por Michael Ende en el relato de un abismo sobre el cual, desde una de sus orillas, se han iniciado los trabajos de construcción de un puente cuya terminación, a pesar de haber sido iniciada muchos siglos atrás, jamás se concluirá⁹⁶³.

Algo semejante ocurre con la investigación doctoral, durante la cual se consigue identificar, plantear, caracterizar y dar solución a una problemática, sin que ello signifique que se agota el problema de investigación planteado como inicio de ésta. De modo que su conclusión no es otra cosa que su interrupción. El tiempo entregado a los estudios doctorales casi siempre resulta insuficiente para agotar la investigación. Ésta es pensada como una línea, de la cual la tesis no representaría más que un segmento. El que no haya una certeza sobre la existencia del otro lado, hacia donde el puente (la investigación) es construido (a), no impide que sus constructores (como yo) desempeñen su labor de forma entusiasta. Aunque trabajamos con hipótesis y premisas que en un cambio de paradigma podrían ser desechadas, lo

⁹⁶³ Se trata del doceavo relato, sin título como el resto que componen el libro, sobre un puente construido sobre el abismo. Los constructores del puente viven de un lado del abismo ignorando, totalmente, si existe otro lado más allá de la incierta construcción. A pesar de ello, acometen su labor incansablemente de forma entusiasta y decidida. Ende, Michael. *El espejo en el espejo*: México, Alfaguara, 2004, pp. 95-97.

hacemos, mientras dura nuestra labor, con todo el entusiasmo y todas nuestras fuerzas.

Con base en lo explicado líneas arriba, podría decirse que la labor del investigador es valiosa en tanto resulte capaz de construir una parte del puente: aquella que sólo a él le corresponde.

Esta sección se compone de dos partes. En la primera expresaré algunos puntos generales de los capítulos y de los temas en ellos tratados para, en la segunda parte, presentar un inventario de las estrategias identificadas a través del trabajo de investigación, las cuales, de acuerdo a los planteamientos de Michael Ende, podrían entenderse como los bloques de piedra que contribuyen a la construcción del puente del conocimiento. El investigador identifica, a lo largo de la investigación de la cual la tesis es el reporte, algunas estrategias y les asigna términos que le permiten avanzar en cierta medida –y en cierta dirección.

I. Consideraciones generales sobre la Tesis. El contenido capitular y los temas tratados.

A través de los cuatro capítulos que conforman esta Tesis, he propuesto una explicación de la compleja relación *cuerpo-desaparición-aparición*, mediada por la palabra en el trabajo de algunos artistas contemporáneos. Como se adelantaba en la introducción, se trata más de la postulación de un problema que de una revisión temática de obras y artistas. Los artistas y las obras que han servido para la construcción de la problemática en cada capítulo son los siguientes. Capítulo 1: Marcel Duchamp, *Urinario* (1917); Joseph Beuys, *Tina* (1960). Capítulo 2: Christo, *Bulto 1958* (1958), *Bulto 1960* (1960); Louise Bourgeois, *Sin título (Con mano)* (1980), *Persecución infinita* (2000). Capítulo 3: Günter Brus, *Paseo vienés* (1965), *Locura total* (1968); Peter Greenaway, *El libro de cabecera* (1996). Capítulo 4: Jo Spence: *Escribe o se borrado*, Carolee Schneemann, *Interior Scroll* (1975). Estas han sido las obras que construyen el

eje, pero en torno a ellas han aparecido y han sido objeto de análisis más o menos detallado, otras muchas más.

Para tal efecto, he partido de la ausencia del cuerpo y la palabra, en el Capítulo 1, hasta llegar a una presencia plena de ambos en la última obra analizada en el capítulo final –*Interior Scroll* de Carolee Schneemann. De modo que, del Capítulo 2 al 4, nos encontramos no sólo con la denuncia de un problema, sino con diversas estrategias artísticas para su superación a través de un ejercicio de escritura corporal.

Por un lado, la obra artística –ya sea dibujo, pintura, escultura, objeto, filme, performance o acción- cumpliría la función de denuncia de una estrategia institucional que, con base en cuestiones políticas, económicas, médicas, discursivas, artísticas y de género, apuntaría a la desaparición del cuerpo individual (cuerpo del deseo) y a la aparición, en su lugar, de un cuerpo normalizado (cuerpo de la ley). La suplantación de un cuerpo por otro ha sido tomada como desaparición. Por otro lado, se ha buscado identificar, en las obras aquí analizadas, además de la denuncia por parte de los artistas estudiados, las distintas estrategias de enfrentamiento contra el poder institucional para recuperar el cuerpo mediante, y a través, del manejo de una palabra corporal que no se reduce únicamente a la escritura en la piel, y que resulta una puesta en duda de la palabra como signo, idea que apuntaría, muy en el marco del arte conceptual, a una palabra/acción.

Espero que al final de la lectura de esta Tesis, el lector haya podido darse cuenta de que, entre las diversas aspiraciones que guiaron la investigación y el análisis de las obras en los cuatro capítulos, la más importante para mí, como investigador, sea la originalidad. Por un lado, he buscado identificar y enunciar un problema que, después de la investigación que culmina con esta Tesis, me atrevo a afirmar que no ha tenido un gran desarrollo en los estudios sobre arte contemporáneo. Por otro lado, debido a mi formación como poeta y estudioso de la poesía, he intentado buscar la originalidad en mi interpretación y lectura

de las obras analizadas, esperando identificar y desarrollar una problemática novedosa.

Algo que se adelantaba en la introducción, y que ahora, después de la lectura resulta claro, es que la problemática presente en cada capítulo ha sido construida con base en el choque o comparación de dos obras (una por artista), aunque en algunos casos, como ocurre en los Capítulos 2 y 3, se hayan utilizado dos obras por artista. Esta reducción de obras, junto a su choque o comparación, ha tenido como objetivo delimitar una problemática muy concreta.

Una vez anotado esto, quisiera dejar en claro lo que es y lo que no es este primer apartado de las conclusiones. No es un resumen de la Tesis, ni una descripción detallada de los capítulos, los artistas y las obras. Lo que sí encontrará el lector aquí es un esbozo del contenido capitular que le permitirá entender la exposición que aparece en la segunda parte de estas conclusiones, donde se presentan las estrategias estéticas identificadas en esta investigación, las que espero sean una aportación para posteriores investigadores que tengan como objetivo el estudio de la escritura corporal.

Ya en la Introducción se explicó la importancia que tiene la palabra en relación con el cuerpo en el arte contemporáneo. Para tal efecto, el Capítulo 1 está dividido en dos partes. En la primera, a partir del *Urinario* de Duchamp, se plantea el tema de la desaparición (pues al momento de su exhibición, irónicamente, el *Urinario* desaparece) y la relación cuerpo-palabra en Duchamp y Beuys. Desde un principio he buscado relacionar la palabra, el cuerpo y la dimensión social y psíquica de la realidad humana. Con base en el juego de alteridad como necesidad estética planteado por el artista francés, que lo llevó a proyectar una galaxia de egos y obras firmadas por ellos, he establecido una relación de otredad entre Duchamp y Beuys. Esto me brindó la posibilidad de situar el problema de la desaparición corporal entre ambas obras como una cuestión de continuidad. En la segunda parte del capítulo, a causa de la postulación de la desaparición del cuerpo, el análisis se desplaza de los seres

humanos a los objetos -el *Urinario* y la *Tina*-, buscando enfatizar la relación que el cuerpo humano establece con el espacio doméstico. Esto me permitió sentar los precedentes de la desaparición en el espacio familiar. Para ello, en el análisis del *Urinario* y la *Tina* he resaltado un rasgo funcional característico de estos objetos, el dispositivo de desagüe, que les permite producir un corte entre el espacio doméstico visible y el no visible, favoreciendo el traslado de su contenido a un espacio extra-visual, lo que podría entenderse como desaparición.

Por su estrecha relación con el cuerpo, en el *Urinario* y la *Tina* se ha identificado la función de reliquia en el sentido religioso, cuyo valor estriba en la cercanía que guardan con el cuerpo. Se trataría de objetos/huella del cuerpo que pasó por allí, un cuerpo ausente que ahora sólo sería posible conocer a través de ellos. Con el fin de explicar la desaparición del cuerpo he analizado la relación del espacio del secreto con el espacio de la exhibición (el cuarto del aseo y la galería), lo que me permitió abordar el tema del retorno de la palabra, que implicaría el retorno del cuerpo, en los siguientes capítulos.

A partir de estas obras, el sujeto de la sociedad contemporánea podría ser pensado de dos formas diferentes: en primer lugar como alguien que ha perdido la posibilidad de ponerse de pie (*Urinario*) y, por otro lado, como alguien que ha perdido la frontera (la piel) que divide el interior del exterior corporal (*Tina*), provocando su desintegración.

Con el fin de abordar el estudio de la relación cuerpo-palabra, en este capítulo he buscado partir de una tabla rasa; por decirlo en términos barthianos un *grado cero del cuerpo*. Éste grado cero sería el del cuerpo desaparecido, ausente.

Para el Capítulo 2 elegí el *Bulto 1958* y el *Bulto 1960* de Christo y *Sin título (Con mano)* y *Persecución infinita* de Louise Bourgeois porque, como las obras del capítulo anterior, dan cuenta de la desaparición del cuerpo humano. La primera parte de este capítulo ha sido dedicada al análisis de la relación entre

el cuerpo y la palabra en las obras de Christo, mientras que en la segunda parte el análisis se dirige a la obra de Bourgeois. Sin mostrarlo, los bultos de Christo sugieren o insinúan la existencia de un cuerpo. En el caso de Bourgeois, de forma algo diferente, nos encontramos con fragmentos de un cuerpo que está en tránsito de aparecer. La insinuación, en el caso de los bultos, daría cuenta de una ausencia moderada. En el caso de las esferas de Bourgeois se trataría, más que de una ausencia como tal (total), de una presencia en tránsito de completarse y, en ese sentido, de una presencia moderada.

La escritura está presente en la obra de Christo, simbólicamente, en el tejido que envuelve (lona), y el trabajo de la cuerda, que liándose y anudándose alrededor del bulto consigue inmovilizar el contenido. En el caso de Bourgeois, la escritura es conseguida por la tela, la aguja y el hilo, mediante la costura. En la obra de ambos artistas, tanto la insinuación como el tránsito de la presencia corporal, serían posibles gracias a una escritura simbólica permitida por el tejido. En los bultos de Christo he identificado un componente político relacionado con el control geográfico, fronterizo, en un mundo polarizado (capitalismo-socialismo). En el caso de Bourgeois la política se circunscribe a un problema de género que tiene su origen en el ámbito doméstico. En sus esferas, la artista cuestiona la doble figura de lo masculino frente a lo femenino, el padre y el amante (esposo). El cuerpo de la mujer, que aparece confinado en un espacio carcelario que se confunde con el propio cuerpo, es tomado como un proyecto de reconstrucción permanente, a través de una actividad femenina (la costura, el bordado) que tendría el valor simbólico de la escritura.

El tema de la política, referido al manejo del poder falocéntrico, abarca un amplio margen que va del poder ejercido por el padre en el espacio doméstico (Bourgeois, Greenaway); el practicado por el consorte, referido también al ámbito doméstico (Bourgeois, Greenaway); el que es llevado a efecto por el mundo del arte (Duchamp); el ejercido por las instituciones estatales (Beuys, Brus, Spence); por último, el que es puesto en práctica en forma discursiva

(Brus, Greenaway, Schneemann, Bourgeois, Duchamp), mediante un discurso institucional que se encarna en el cuerpo.

Como se ha visto en el análisis de las obras en esta Tesis, en su práctica el poder político distribuye los cuerpos de los individuos en roles y espacios diferenciados. Algunos roles tienen asignado un espacio desde donde les resulta imposible manifestarse para ser percibidos. En el Capítulo 1 el espacio doméstico es presentado como un espacio peligroso por tratarse del lugar donde ocurre la desaparición del cuerpo. Joseph Beuys, figura de una gran importancia por la exigencia de una conceptualización de los planteamientos duchampianos, es presentado en este capítulo como un artista con una gran preocupación política que lo llevó, incluso, a la formación de un partido político. En el Capítulo 2, los bultos de Christo han sido interpretados como la puesta en escena de un poder político que aprisiona y aísla a los seres humanos impidiendo su libre tránsito y exhibición. En el caso de Bourgeois la política se circunscribe a un problema de género que tiene su asentamiento, como había ocurrido en el Capítulo 1, en el espacio doméstico. En las esferas de Bourgeois, que pueden interpretarse como el espacio doméstico que aprisiona al cuerpo femenino, es cuestionada la doble figura, del padre y el amante, de lo masculino frente a lo femenino.

En las acciones de Brus, en el Capítulo 3, hay un fuerte componente político que pone en evidencia la apropiación institucional del cuerpo del individuo, donde sólo mediante una acción desesperada como lo es la herida, el artista resulta capaz de abrir un cuerpo que parece falso en cuyo interior se encuentra prisionero el cuerpo verdadero. En el *El libro de cabecera* de Greenaway la cuestión política se debe, como ocurre en el Capítulo 2 en el caso de Bourgeois, al problema de género que se relaciona con el espacio doméstico.

En el Capítulo 4, por último, el problema político se presenta como problema de género en relación con la representación y la construcción del cuerpo. La problemática presentada desde el Capítulo 2 con Bourgeois, encuentra en el trabajo de Jo Spence y Carolee Schneemann su confirmación. Con *Escribe o*

sé borrado de Jo Spence el cuerpo aparece atrapado por un poder clínico-discursivo. El cuerpo sometido, inmovilizado y oculto, en la obra de Spence, aparece en *Interior Scroll*, de Schneemann, como protagonista de una acción política, luchando por su existencia mediante una escritura multidimensional.

Es destacable que, en los bultos, parece haber una oposición material entre el cuerpo, oculto, y el tejido que envuelve. En las esferas de Bourgeois, por el contrario, el cuerpo que va saliendo de la esfera está hecho del mismo material que aquello que lo aprisiona, lo que indicaría que, al no haber diferencia material, el cuerpo constituye, en sí mismo, la prisión. El cuerpo es la envoltura y, a un tiempo, aquello que, cautivo, se proyecta desde el interior. Privado de la facultad de aparecer, el cuerpo manda su mensaje de auxilio. Desde el espacio de la muerte no aceptada se escribe. El resultado es una escritura desesperada y rudimentaria, que consiste en rasgar la cubierta que le sirve de envoltura. El mensaje, como se ha visto en este capítulo, sería el mismo cuerpo.

En el Capítulo 2 asocié la reclusión y el silencio con la ausencia. Así, en el Capítulo 3, des-encubrimiento y la escritura corporal han sido tomadas como sinónimos. Para ello se necesita de la rasgadura o herida, como aparece en las obras de Günter Brus y Peter Greenaway. Tanto en *Paseo vienes* como en *Locura total* Günter Brus trabaja en su propio cuerpo el tema de la herida. En la primera parte de este capítulo, dedicado al análisis de la obra de Brus, nos encontramos con un cuerpo que para manifestarse, para encontrarse, se vale de la automutilación. La herida sería una estrategia que convierte al cuerpo en palabra. En *El libro de cabecera* de Greenaway, he analizado dos secuencias. Una de ellas corresponde a la escritura que el padre (calígrafo) hace en la nuca de su hija, en la que se da un cambio de color que va del negro al rojo, símbolo de la sangre, que el paso de la escritura tradicional a una escritura de incisiones implicaría. La otra secuencia corresponde al momento crucial en que Nagiko, decepcionada en su búsqueda del otro que la escriba, se enfrenta al espejo y, mediante una escritura que abre el vapor sobre éste, encuentra su propio cuerpo

A lo largo de esta investigación, la piel aparece como límite, poniendo de manifiesto la noción de espacio interior y encubrimiento. En las distintas obras la presencia de la piel es simbólica o real. A partir del Capítulo 1, con la *Tina* de Beuys, la piel aparece en forma de esparadrapo. En el Capítulo 2 el remiendo, como escritura, está presente en Bourgeois. En el Capítulo 3, en *Locura total* de Brus, nos encontramos por primera vez con la piel real. La herida, como una estrategia que representa la búsqueda de la verdad, nos brinda la idea de un cuerpo verdadero encerrado en un cuerpo falso. En ese mismo capítulo, en *El libro de cabecera*, en la escena de la escritura en el espejo, la piel de Nagiko aparece como vapor sobre la superficie especular, algo que es posible atravesar (como una herida) con una escritura hecha con el dedo. En *Escribe o se borrado* hace su aparición de nueva cuenta el textil, que cubre el cuerpo totalmente a excepción de las plantas de los pies, para dar paso, con *Interior Scroll* de Schneemann, a un cuerpo pleno que arrancándose la sábana, se exhibe en totalidad, dándose a luz a sí mismo mediante la palabra.

En estas obras se halla presente la metáfora *corte/escritura* en relación con la revelación. Como se ha comentado más arriba, existe un corte real de la piel y dos tipos de corte como escritura simbólica. El corte real de la piel, como escritura –participación en la producción discursiva del cuerpo–, es el que ocurre en el caso de Brus en *Locura total*. Un tipo de corte simbólico corresponde al textil propiamente dicho, una envoltura que es una lona o una sábana (Christo, Bourgeois, Spence), el otro es el que Nagiko hace contra el vapor que cubre el espejo. Debido al simbolismo relacionado con la pérdida y el encuentro, la tina y el espejo tienen una gran importancia como dispositivos de producción corporal. En *El libro de cabecera* la escritura ocurre, precisamente, gracias al espejo. Si la tina representaba desde el Capítulo 1 el lugar de la pérdida, el espejo aparece, por el contrario, como un dispositivo de contención que permite al cuerpo perdido, gracias a la escritura, volver a sí mismo. La escritura consistiría en la puesta en escena de un interior desconocido y reprimido: el cuerpo.

Por último, en las obras analizadas en el Capítulo 4, *Escribe o se borrado* (Jo Spence) e *Interior Scroll* (Carolee Schneemann) es destacable el hecho de que se trate de dos artistas mujeres. Con excepción del Capítulo 2 y el 4, donde se analiza el trabajo de Louise Bourgeois, los restantes se han construido con base en la obra de artistas varones (Beuys, Brus y Greenaway), lo que hablaría de un dominio eminentemente falocéntrico en el tema de la desaparición corporal. En ese sentido, el problema de género en relación con la política y la representación (género-poder-estética), presente a partir del Capítulo 2 con Bourgeois, encuentra en el Capítulo 3 y, sobre todo en el 4, su continuación, amén de que su planteamiento añade al tema de la relación cuerpo y escritura una perspectiva diferente, al situar el problema de género como un nuevo núcleo en la problemática de la desaparición.

En la primera parte del capítulo dedicado al análisis de *Escribe o se borrado*, nos encontramos con la imagen de un cuerpo tendido bajo una sábana blanca, en una camilla de anfiteatro. Detrás del cuerpo yacente, sobre la pared, un letrero escrito a mano sobre un pedazo de cartulina pone: *Escribe o se borrado*. Este cuerpo horizontal (muerto o moribundo) da paso a la postura vertical del cuerpo de Carolee Schneemann en *Interior Scroll*, en la segunda parte del capítulo. De pie, desnuda, la artista saca del interior de su vagina un rollo de papel escrito por ella misma, que va desenrollando y leyendo en voz alta. Si en la obra de Spence hay una oposición física aparente entre el cuerpo y la palabra, en *Rollo interior* la palabra fluye desde la vagina como un producto corporal. Se trataría de una escritura abyecta: escritura/nacimiento.

En el análisis de la obra de estas artistas se ha visto que la palabra aparece, no como algo ajeno al cuerpo, sino como aquello que comparte su naturaleza. *Escribe o se borrado* representaría la denuncia de un estado de represión, objetivado en el cuerpo tendido y encubierto: el cuerpo sin palabra. Por otro lado, la palabra, que en *Escribe o se borrado* era utilizada por otro –en tanto que el cartel es escrito por una mano que no correspondería a la del cuerpo encubierto con la sábana-, en *Interior Scroll* es generada y utilizada por el mismo cuerpo femenino. Se trataría, como está presente en la aspiración

encerrada en la obra de Spence y Schneemann, de una palabra consustancial al cuerpo.

En las obras analizadas en los cuatro capítulos de esta Tesis, desde el *Urinario* (Capítulo 1: Marcel Duchamp) hasta *Interior Scroll* (Capítulo 4: Carolee Schneemann), está presente la relación entre el texto y la imagen. En la medida que los trabajos hacen alusión al cuerpo, y a que en algunos casos no sólo se trata de la dimensión simbólica de éste, sino del cuerpo mismo (que participa en la obra), podría pensarse en una palabra encarnada o en un *cuerpotexto*. En el caso del *Urinario* el texto correspondería a la firma *R. Mutt*, que tiene una connotación abyecta, pues representa la orina del artista: todo lo que hay de cuerpo allí es ese resto simbólico. En la *Tina* de Beuys no hay texto; pero sí textil, pensemos en el esparadrapo que, junto a la grasa, está desperdigado sobre la tina. De tal suerte, nos hallaríamos ante una doble pérdida: la del cuerpo y la de su discurso. En los bultos de Christo, como en el caso de Beuys, hay un textil (la lona) sobre el cual se teje, con la soga, un discurso represivo. De acuerdo a la metáfora *text/il* se trataría de un doble discurso que busca negar al cuerpo. En el caso de Bourgeois, en *Persecución infinita*, aparece de nueva cuenta el tejido, pero no como dispositivo represor, sino como estrategia de escape y auto-afirmación, en el remiendo y costura del *text/il* fragmentado. Algo semejante ocurre en el caso de Brus. Se va del corte de tela y piel, presente en *Locura total*, a la sutura/remiendo de *Paseo vienés*. El texto escrito con heridas y suturas de Brus, como en el caso de Bourgeois, es constitutivo del cuerpo. No hay separación entre cuerpo y texto. El texto le permite al artista recuperar el cuerpo perdido y lo conforma. No se trata de un texto alusivo al cuerpo, sino de un texto que es cuerpo, texto corporal, palabra encarnada. El corte, en el caso de Nagiko (*Libro de cabecera*), es simbólico: no abre su carne, sino el espejo, que representa el espacio de interacción discursiva donde su cuerpo desaparece. El texto, en *Escribe o se borrado*, aparece íntimamente relacionado con el cuerpo desaparecido bajo la sábana: la escritura de la palabra traerá a la vida al cuerpo que se encuentra en tránsito de desaparecer. En *Interior Scroll* el texto hace aparecer el cuerpo; su manifestación es vista como una acción vital. Se trata del nacimiento del

cuerpo por medio de la palabra. La relación entre texto e imagen en estas obras resulta central.

Volviendo al tema de la representación planteado en la Introducción, me parece conveniente no perder de vista que la representación se asocia con frecuencia con el parecido y la imitación. En el caso de las obras aquí analizadas, el tema de la representación es cuestionable. ¿Habría representación en el caso del *Urinario* y la *Tina*? Es un tanto difícil afirmarlo. Ni el *Urinario* es una representación de un urinario ni la *Tina* lo es de una tina. Si para que haya imagen se requieren al menos dos factores: la cosa y su imagen, en el caso del *Urinario* no se cumple tal condición pues, al rechazarlo, el objeto desapareció. En los bultos resulta cuestionable afirmar que hay representación, pues se trata de lo opuesto, de una ocultación, una anti-representación. En las esferas de Bourgeois tal vez podría hablarse de representación, puesto que se trata de la imitación de un cuerpo por medios escultóricos. Con Brus, en el caso de la auto-pintura, a la que corresponde *Paseo vienés*, sí habría representación en cuando a la herida, que pictóricamente es la imitación de una herida real. No existiría representación en el caso de *Locura total*, que corresponde a la auto-mutilación, pues aquí se trata de una herida real y no de la imitación de una herida. En cuanto a *El libro de cabecera*, al tratarse de cine, sí puede pensarse en representación. Con respecto a Jo Spence, en *Escribe o se borrado* es posible hablar de representación (se trata de la imitación de un cuerpo muerto en la fotografía, y no de un verdadero cadáver); pero no en el caso de Carolee Schneemann, pues en *Interior Scroll* no hay imitación, sino la acción de un cuerpo real. El paso de la representación a la presentación, en el arte del siglo XX, como se anotó en la Introducción, constituyó no tanto una ruptura como una desviación relevante en el desarrollo del quehacer artístico. En ese sentido, el análisis propuesto en esta investigación, precisamente con estas obras, viene a sumarse a los problemas presentes en la reflexión sobre las relaciones entre texto e imagen. La mayoría de los artistas analizados han querido, más que representar el cuerpo, presentar la realidad corporal de forma problemática.

II. Consideraciones particulares sobre la tesis. La envoltura, el text/il, el corte, lo obscuro y la estética espiral: estrategias para entender la escritura corporal.

Después del estudio y análisis de la relación palabra-cuerpo, de acuerdo a la problemática expuesta en cada capítulo, es posible presentar, como resultado de esta investigación, cinco estrategias esenciales de la práctica escritural en (y con) el cuerpo, que podrían ser de alguna utilidad para posteriores investigaciones orientadas a la escritura corporal, son las siguientes: la “envoltura”, el “text/il” (una estrategia simbólica que se desprende de la anterior, aunque con algunas diferencias), el “corte”, lo “obscuro” y la “estética espiral”. No es éste el orden en que las estrategias estéticas aparecen a lo largo de la investigación, pues se encuentran interrelacionadas en las problemáticas identificadas; es el orden en que serán expuestas en este apartado.

La *envoltura*. Como continuación del tema de la desaparición, planteado en el Capítulo 1, y con base en la construcción teórica del concepto “escritura corporal”, en el Capítulo 2 aparece el tema de la envoltura o encubrimiento como continuación de aquél. A partir de allí, y a lo largo de los restantes capítulos, la envoltura aparece como la estrategia de un poder institucional que, cubriendo el cuerpo, lo separa del mundo circundante, reduciendo tanto su realidad como su posibilidad de comunicación.

En la obra de Christo, que nos muestra la envoltura como la estrategia que busca aislar e inmovilizar objetos y cuerpos, el tejido aparece de forma doble: como textil y como el tejido de las cuerdas que atan el bulto. En *Persecución infinita* de Bourgeois, la tela azul es, a un tiempo, tejido textil y epidérmico. En el Capítulo 3, la envoltura tiene una doble naturaleza: en primer lugar, en *Paseo vienés*, aparece como pintura, es decir, como representación; por otro lado, en *Locura total*, el material de la envoltura sería la tela y la piel humana. En *Persecución infinita*, así como en *Locura total*, está presente la idea de que

el propio cuerpo es la envoltura; es decir, que el cuerpo exterior, falso, aprisiona un cuerpo verdadero. En el Capítulo 4, en *Escribe o se borrado*, como en el caso de Christo y Bourgeois, la envoltura es la sábana que cubre un cuerpo que, por ese sólo hecho, está casi muerto. Por otro lado, en *Interior Scroll* de Schneemann, habría una doble envoltura: la primera representada por la sábana que envuelve a la artista –de la cual se despoja al inicio de su performance-, la otra es el propio cuerpo de Schneemann. En este último caso la fractura natural, el sexo, sirve para que pueda salir aquello que estaba oculto: la palabra.

En los bultos de Christo, desde el Capítulo 2, nos encontraríamos con el paradigma de la envoltura textil, como fue estudiada a lo largo de la Tesis. La envoltura, que simbólicamente resulta un tejido de signos, encubre el interior resaltándolo. Además del propio textil (la lona), la cuerda teje un discurso cuyo objetivo principal es la inmovilización del cuerpo/objeto que, encubierto, busca inmovilizar.

En las obras analizadas a partir del Capítulo 2, el cuerpo verdadero aparece encubierto por varias capas, la ropa, la piel, el vapor y el texto, materiales y sustancias que, en su acumulación, van construyendo un cuerpo/envoltura falso.

El *Text/il*. Como ha sido explicado a partir del Capítulo 2, la envoltura (el textil) no es lo mismo que el *text/il*. Aquél hace referencia al tejido de fibras, mientras que el *text/il*, término acuñado por Jane Blocker con fundamento en la obra de Barthes, es una metáfora referente al texto como tejido, que nos permite pensar el vestido, lo que cubre al cuerpo, como texto. Frente a la envoltura, la auto-escritura *text/il* implicaría la participación del individuo en la reconstrucción de un cuerpo donde lo discursivo y lo real son mezclados por el poder. La práctica “*text/il*”, como acto de afirmación individual, está presente por primera vez en *Persecución infinita*, obra en la que parte del cuerpo de una mujer asoma de un bulto esférico de tela azul. Buscando escapar, desgarrar y remienda el tejido provocando un efecto similar en su cuerpo. El remiendo con

aguja e hilo tendría una connotación de escritura, de modo que, al estar rehaciendo el discurso sobre su cuerpo, la mujer estaría por fin participando en su construcción discursivo/corporal. En *Locura total* de Brus, la analogía de tejido y discurso se mantiene, pues lo que buscaría al abrir la tela de la camisa y después la piel, es desgarrar el discurso que lo encubre. En *El libro de cabecera*, en la escena donde Nagiko atraviesa el vapor contra el espejo, buscando su cuerpo, el vapor mismo tendría el simbolismo del discurso ajeno, que se interpone en el deseo de percibir su cuerpo verdadero. La destrucción del vapor, destrucción por la palabra, podría tomarse como una escritura personal que le conduce a su cuerpo.

La combinación de la piel y el texto, que da como resultado la metáfora “text/il”, nos permite entender la agresiva acción del cuerpo contra la envoltura como violencia contra el discurso que lo envuelve, por ejemplo, en el caso de *Locura total* de Brus. De tal suerte, el cuerpo confinado en el cuerpo falso, podría ser pensado como un cuerpo usurpado por el discurso institucional. La lucha por la palabra, que es lucha por el discurso (por el texto) en un marco de enfrentamiento “text/il”. nos permite entender el cuerpo text/ilizado como una envoltura discursiva que lo aprisiona.

En la estrategia individual de reconstrucción “text/il” estaría presente la idea de que la envoltura, que provoca la desaparición del cuerpo del deseo mediante la aparición del cuerpo normalizado, puede ser subvertida a través de la participación del sujeto. Los artistas estudiados nos presentan distintas estrategias para luchar en contra del control “text/ilizante” del cuerpo, que van del psicoanálisis, como remiendo y corte, en las obras de Louise Bourgeois, hasta la auto-mutilación en el caso de Günter Brus y el erotismo en el caso de Carolee Schneemann. Cabe destacar que en estas obras, en todos los casos, se ha identificado la presencia de la metáfora text/il, ya sea de forma denotativa o connotativa. La participación del sujeto en la construcción del discurso sobre sí mismo, es decir, en la re-construcción de su cuerpo, la vemos en primer lugar en *Persecución infinita*, obra en la que el remiendo adquiere la forma de la re-construcción text/il del cuerpo. Esta función le corresponde a la pintura y a

la navaja en el caso de Brus en *Paseo vienés* y *Locura total*. En el caso Jo Spence se trataría de la palabra/cuerpo, mientras que, en *Interior Scroll* de Schneemann, el cuerpo es presentado como una máquina erótica-text/il, una máquina contestataria que se opone a la máquina discursiva falocéntrica.

El corte. Si el propósito de la envoltura es el encubrimiento, el del corte es el descubrimiento. La incomunicación da paso a la comunicación. La práctica de la palabra corporal, entendida en esta investigación como corte, constituiría una estrategia de lucha contra el poder que, mediante el encubrimiento, reduce la realidad corporal. El primer corte que aparece en esta Tesis es el practicado por Bourgeois en *Persecución infinita*. En esta obra está presente la idea, muy valiosa para el planteamiento de una escritura corporal en el arte del siglo XX, de que la envoltura que aísla el cuerpo es la piel, o que la piel tiene un simbolismo textil. En las obras de Brus analizadas en el Capítulo 3, *Paseo vienés* y *Locura total*, el corte es una herida simbólica, en la primera obra, y ejecutada en realidad mediante la automutilación en la segunda.

De los artistas aquí analizados, son Joseph Beuys y Günter Brus quienes ejercen una crítica más amplia y profunda en contra de la civilización occidental, a la que caracterizan como una cultura del corte y el velo. Mientras que en las artistas mujeres –Bourgeois, Spence, y Schneemann, claves para el arte feminista- la crítica va dirigida sobre todo al sistema falocéntrico productor de cuerpos sexuados, por lo que la problemática de la escritura corporal adquiere otros matices, sobre todo los relativos al sexo. En general, en las obras analizadas está presente una crítica al sistema capitalista moderno y postmoderno, que podría entenderse como una reivindicación de la cultura arcaica, lo cual resulta claro en el caso de Beuys con respecto a los tártaros y de Schneemann con relación a la cultura neolítica. El corte en el text/il pondría en tela de juicio la economía de la alteridad tradicional fundada en el Renacimiento: juez-criminal, verdugo-víctima, médico-cuerpo anatomizado, artista-modelo. En la mayoría de las obras analizadas, a partir del Capítulo 2, se cuestiona esta economía de la alteridad tradicional, a partir de lo que aquí ha sido llamado “estética espiral”, última de las estrategias aquí explicadas.

El corte del espejo, a partir de la utilización de la palabra en *El libro de cabecera*, en el Capítulo 3, simbolizaría la participación de la mujer en su construcción discursiva, actividad planteada desde el Capítulo 2 con *Persecución infinita*. En cuanto a la relación cuerpo-palabra, *Interior Scroll* y *El libro de cabecera* son obras en las que la mujer decide enfrentarse, a través de la palabra, a un poder falocéntrico. Ambas obras ponen en evidencia un cuerpo femenino que aparecía encubierto e inmovilizado desde el Capítulo 2 con *Mujeres envueltas* de Christo. Un rasgo central en ellas es la aparición de la palabra y el cuerpo mediante la rasgadura. En *El libro de cabecera* el corte, metafórico, es contra el vapor que cubre el espejo, que tendría el simbolismo de la carne, mientras que, en *Interior Scroll*, el corte, real, corresponde al sexo de Schneemann. La primera escritura de Nagiko en su cuerpo, estando en la tina, es en los muslos. En esa escena la braga queda reducida a un triángulo negro, que representaría un tipo de tintero. De tal suerte, podría entenderse que la escritura proviene del sexo, como ocurre en *Interior Scroll* (Capítulo 4). En ambas obras la palabra adquiere el simbolismo de un ser vivo que apenas va llegado al mundo, por lo que el nacimiento de la palabra redundaría en un renacimiento del cuerpo.

Lo obsceno. En la mayoría de las obras analizadas a partir del Capítulo 2, nos encontramos con un cuerpo encubierto y, por ello, oculto. Separado de la escena, de lo visible, el cuerpo es lo desaparecido. Su aparición, su puesta en luz, podría entenderse, entonces, como obscena. Y si, como se ha repetido una y otra vez en esta investigación, su aparición sólo sería posible a través de la palabra, real o simbólica, entonces nos hallaremos no sólo frente a un cuerpo, sino frente a una palabra obscena. En la obra de Bourgeois su escritura, hecha de heridas y remiendos, pone de manifiesto aquello que se había mantenido en secreto; por ello es que recurre al psicoanálisis. Secreta, su palabra secreta aquello que se mantenía contenido. Escritura de secreciones, de sacar fuera, de repeler. Escritura abyecta, como la vertida por Marcel Duchamp en el *Urinario*, obra con cuyo análisis empieza esta Tesis. En la obra de Brus está implícito, ya que se trata de una herida, el tema de la obscenidad y la

abyección: la escritura de incisiones libera aquello que correspondía al interior. Lo reprimido fluye provocando fascinación y repulsión. Es una molestia para los otros, pero representa una liberación para el sujeto mismo que así busca alivio. En *Escribe o se borrado*, Spence le pide al cuerpo que se muestre; al cuerpo no mostrado le pide que se haga presente como palabra, como escritura. El resultado de la exigencia de la artista será, sin duda, una obscenidad. Si la máxima obscenidad se refiere al acto sexual y a la exhibición de los genitales, entonces *Interior Scroll*, de Schneemann, sería la obra más obscena de cuantas se han analizado en esta Tesis: en ella el sexo se abre para dar paso al nacimiento de una palabra que sale del cuerpo para enseguida volver a él.

Aunque utilizado mayoritariamente en el ámbito sexual, lo obsceno se refiere a la puesta en escena de algo que permanecía oculto. En ese sentido, el paso de contenidos ocultos hacia un exterior corporal, como escritura (simbólica o real), pone de manifiesto un contenido interior por reprimido: se trata de aquello que no debía ser visto. Esto da como resultado un cuerpo conformado por la interacción del espacio corporal interno y el externo, brindándole una naturaleza fronteriza. El cuerpo que aparece, un cuerpo manifestado por la práctica de una palabra que proviene del interior, podría ser considerado obsceno. En los bultos de Christo la palabra aparece, simbólicamente, sobre el tejido que encubre un supuesto cuerpo. De acuerdo a Barthes, se ha dicho, desde el Capítulo 3 –con base en la metáfora del text/il-, que el tejido también es discurso. De modo que no habría diferencia entre el tejido y la escritura llevada a efecto en la superficie con la soga. Podemos entender que el cuerpo estaría encubierto por un discurso que le impide manifestarse. Sin embargo, al mismo tiempo, ese discurso habla sobre la naturaleza y el deseo de lo encubierto, es decir, el cuerpo. Algo semejante ocurre en *Persecución infinita*, donde una parte del cuerpo de la mujer asoma de un bulto esférico de tela azul. Para conseguir manifestarse, la mujer tiene que desgarrar y remendar el tejido, provocando un efecto similar en su cuerpo. El remiendo con aguja e hilo ha sido tomado, simbólicamente, como una escritura. De modo que la mujer, por fin, estaría participando en su construcción discursivo/corporal. En *Locura total* de Brus, la analogía de tejido y discurso se mantiene, pues lo que busca al

abrir la tela de la camisa y después la piel es intentar desgarrar un discurso que lo encubre. En esta obra, como en la de Bourgeois, la herida suturada (tan semejante al corte y el remiendo) podría ser tomada como una escritura corporal. En el caso de *El libro de cabecera*, el dedo de Nagiko atraviesa el vapor contra el espejo, buscando un cuerpo que ansía encontrar –el suyo. En la obra de Spence, *Escribe o se borrado*, está presente el tejido, de modo que el cuerpo, encubierto con excepción de los pies, ha sido reducido a puro textil. La exigencia de escritura, como aparición, le brinda al cuerpo una dimensión discursiva.

En las obras anteriores se establece una dialéctica espacial dentro-fuera, de acuerdo a la cual la verdad estaría en el espacio interior, junto al cuerpo. La verdad aparece como algo obsceno, como aquello que no debería mostrarse. Y aquello que no debería mostrarse bajo ningún motivo es el cuerpo verdadero, un cuerpo pulsional. La palabra aparece en estas obras como una realidad corporal cuyo ejercicio haría posible la destrucción del text/il, el tejido que envuelve hasta provocar la desaparición. Desde *Persecución infinita* de Bourgeois, hasta *Interior Scroll* de Schneemann, pasando por las demás obras cuyo análisis conforma esta investigación, asistimos a un ejercicio, en un caso simbólico y en otros real, de una búsqueda de la palabra-cuerpo verdadera a través de la destrucción de un obstáculo que presenta el aspecto de una envoltura.

Estética espiral. La vuelta del cuerpo sobre sí mismo, como sujeto y objeto en la auto-escritura corporal –presente en las obras analizadas de Bourgeois, Brus, Greenaway, Spence y Schneemann-, me ha llevado a proponer el término de estética espiral para hablar de esta estrategia. Esta actividad, que incorpora el propio cuerpo del sujeto que escribe, como soporte de la escritura, permitiría una reconfiguración de la realidad corporal. La palabra deviene parte del cuerpo y, a un tiempo, éste se convierte en parte de la escritura, estableciéndose entre ambos una compleja banda de moebius que posibilita la reconstrucción corporal por parte del sujeto, prisionero de un sistema de producción corporal-discursivo.

He identificado dos tipos de escritura corporal. La primera, que inmoviliza y reduce, correspondería a la que los otros hacen en el cuerpo del sujeto. Se trata de una escritura de orden institucional. Por otro lado, habría una escritura que, permitiendo el movimiento del cuerpo del sujeto, lo libera. Es la escritura que el sujeto lleva a efecto en su propio cuerpo. Contra la escritura de la ley, nos encontraríamos con la auto-escritura del deseo. Fragmentaria, esta escritura implica un desgarramiento o herida, como se ha visto en las obras analizadas a partir de *Persecución infinita*, de Bourgeois. El corporal, por tratarse de un texto espiral, sería infinito, pues implica la realización del cuerpo del sujeto que, mientras existe, se encuentra en un permanente proceso de reconstrucción.

Las acciones auto-, como la auto-pintura, auto-mutilación y auto-escritura resultan de gran importancia para esta investigación ya que, al inscribirse en lo que he llamado la estética espiral, implicarían una estrategia de auto-construcción corporal. Es debido a que en el Capítulo 1 se parte de la ausencia de cuerpo y palabra, que allí no hay auto-escritura. A excepción de *Persecución infinita* de Bourgeois, donde está presente la auto-costura que simboliza la auto-escritura, ésta se halla ausente en las obras analizadas en los Capítulos 1 y 2.

La estética espiral está presente en *Persecución infinita* de Bourgeois, *Locura total* de Günter Brus, en la escritura especular de Nagiko en *El libro de cabecera* de Greenaway, en *Escribe o se borrado* de Spence e *Interior Scroll* de Schneemann. En la obra de Christo, en el Capítulo 2, no podría hablarse de auto-escritura porque allí tenemos la oposición entre el cuerpo oculto, aprisionado, y la escritura cifrada hecha con la cuerda desde el exterior, aunque entre la escritura impuesta, como un componente insoslayable, aparezca la fuerza proveniente del interior como causa de la escritura. A pesar de que en *Escribe o se borrado* de Jo Spence está ausente la auto-escritura como hecho, la obra, que se caracteriza por un letrado escrito sobre el cuerpo de un presunto cadáver, es una incitación a ella.

En *Locura total*, obra de Brus analizada en el Capítulo 3, nos encontramos con un caso de auto-escritura muy semejante al que está presente en *Persecución infinita*. Para herirse, el cuerpo del artista vuelve sobre sí mismo. Habría, en esta obra y en la de Bourgeois, la idea de que, después de la desaparición corporal, la primera percepción del cuerpo ausente corresponde a quien trabaja sobre sí mismo. En el caso de *El libro de cabecera* se va del encuentro del cuerpo propio –como palabra, escritura y lectura-, al posterior encuentro con los otros. La aparición del cuerpo individual sería la condición previa al surgimiento del cuerpo social. Para hacer más evidente la estética espiral, Greenaway utiliza el espejo como símbolo de la auto-escritura, presentada como encuentro y posibilidad de devenir.

En *Interior Scroll* de Schneemann, el movimiento cíclico de la palabra, que obedece a una estética espiral, relaciona el interior y el exterior del cuerpo en un juego intermitente. Por primera vez en las obras analizadas en esta investigación, la palabra goza de una existencia bidimensional, pues nos encontramos con la palabra escrita, que sale de la vagina, y, por otro lado, con la palabra pronunciada, oral, que sale de la boca. Para que esto sea posible, para esta existencia bidimensional y casi sincrónica de la palabra, es necesario que la palabra vuelva al cuerpo, de donde surgió. Si la palabra tiene el simbolismo de la nueva vida (del cuerpo que nace), al entrar al cuerpo (un cuerpo casi muerto como veíamos con Spence en *Escribe o se borrado*), entonces la palabra lo reanimaría. La palabra participa en el renacimiento de un cuerpo al cual le había sido arrebatada la vida. Esto sólo es posible mediante el trayecto de la palabra, que dibujando un arco de la vagina hacia los ojos y, preparándose para salir de nueva cuenta, traza un círculo para escapar por la boca.

La escritura espiral interrumpiría la continuidad narrativa histórico-institucional, la cual es puesta en crítica en las obras de Beuys, Brus, Bourgeois, Greenaway, Spence y Schneemann aquí analizadas. La vuelta hacia sí, en todo caso, interrumpiría la continuidad y la causalidad que definen

al cuerpo occidental, rompiendo, también, el espacio de la realidad donde se alojaba, sacándolo de allí e incorporándolo a un espacio de la realidad extra-institucional donde es posible su reconstrucción.

Como ya se ha dicho, en esta investigación se ha identificado la aparición recurrente, en varias obras, de elementos que nos permitirían hablar de una estética corporal espiral, en la que tanto la escritura como la lectura cumplen una función central. Debido a la delimitación temática, orientada más a la problemática implícita en la desaparición del cuerpo (que ocupa la mitad de la tesis) y a su posterior aparición como palabra (sobre todo de forma simbólica), me he abocado casi exclusivamente al tema de la escritura. El tema de la lectura reclamaría una atención aparte, con problemáticas construidas que reclamarían otras hipótesis y con obras diferentes a las utilizadas aquí. A pesar de ello, he desarrollado algunas reflexiones relativas a la lectura, sobre todo en las acciones “auto-“. Las acciones auto- (como la auto-pintura, auto-mutilación, auto-escritura y auto-lectura) resultan ser de gran importancia para esta investigación ya que implican la auto-construcción del cuerpo. Como en el Capítulo 1 se parte de la ausencia de cuerpo y palabra, no habría allí ni auto-escritura ni auto-lectura. Otro aspecto importante es que la auto-lectura aparece, por primera vez a partir del Capítulo 2 con la obra de Bourgeois. A excepción de *Persecución infinita* de Bourgeois, donde la auto-costura implica simbólicamente la auto-lectura, ésta se halla ausente en las obras analizadas en los Capítulos 1 y 2. En el caso de las obras de Günter Brus analizadas en el Capítulo 3, habría dos tipos de lectura: en primer lugar nos encontramos con un caso de auto-escritura y auto-lectura muy semejante al que está presente en *Persecución infinita*. En las obras en las que el cuerpo del artista vuelve sobre sí mismo, se halla presente la idea de que, tras la desaparición, la primera percepción del cuerpo que había estado ausente corresponde a quien trabaja sobre sí mismo. De tal suerte, la auto-escritura y la auto-lectura aparecen como actividades previas a la escritura y la lectura, actividades que establecen la comunicación entre el individuo y sus semejantes. En *Paseo vienés*, la actividad solitaria, da paso a una actividad comunitaria, la comunicación, que pone de manifiesto, junto a la palabra, el cuerpo. En el caso de *El libro de*

cabecera, última obra analizada en el Capítulo 3, el análisis de la obra brinda resultados semejante a lo expuesto en el caso de Brus. Se va del encuentro del cuerpo propio, como auto-escritura y auto-lectura -como palabra-, al posterior encuentro con los otros. En *Escribe o se borrado* de Jo Spence, en el Capítulo 4, resulta ambigua la definición del destinatario del texto escrito en el cartel; bien podría tratarse del cuerpo encubierto o del espectador. Como sea, se le impone al lector la exigencia de leer, primero, una instrucción para, después, llevarla a cabo. Se trata de una acción relacionada con la vida, de modo que la palabra y el cuerpo se encuentran en una relación esencial. Por último, en *Interior Scroll* de Carolee Schneemann nos enfrentamos a un peculiar ejercicio de lectura de un texto que la artista ha escrito e introducido en su vagina; texto que la mujer va leyendo a medida que lo pone fuera y lo desenrolla. En esta lectura se pone de manifiesto una triple relación del cuerpo con la palabra: la palabra sale de la vagina, las manos de la artista la tocan, sus ojos la leen, por último, su voz la repite. La palabra sale del cuerpo dos veces por distintas fracturas corporales (vagina-boca), tema que resulta de un gran interés para la artista y que enriquece la reflexión sobre la relación palabra-cuerpo.

Es difícil, llegado el fin, enfrentarse al abismo del que nos advierte Michael Ende, cuya mención ha servido para dar inicio a esta última sección de la Tesis. Uno tiene la sensación de que cada palabra ya debería ser la última, no porque se llegue precisamente al final del discurso, sino porque el vértigo hace presa al que escribe, y tal vez a las palabras mismas. Experimenta uno el temor de que el fin del terreno sólido, esa orilla espantosa, no se corresponda con el fin del discurso. Llegado el momento de verse forzado a pausar las ideas, que no de ponerles fin, de pronto experimento el desconsuelo de la separación. Tanto tiempo habíamos crecido juntos este texto y yo, que a pesar de saber que habría un fin para este trabajo nunca creí que ese día llegara. Al desconsuelo por la pérdida, al desgarramiento, le opongo la satisfacción de haberme entregado totalmente en la medida de mis posibilidades, con la ayuda de mi tutora Selina Blasco, en esta maravillosa experiencia que es la investigación y escritura de la Tesis Doctoral.

Lista de ilustraciones.

Capítulo. 1.

- Fig. 1. Marcel Duchamp. *Fuente*, 1917.
- Fig. 2. Cy Twombly. *Sin título*, 1970.
- Fig. 3. Itziar Okariz. *Haciendo pis en espacios públicos y privados* (*Peeing in public and private spaces*), 2002.
- Fig. 4. Marcel Duchamp. *El gran vidrio*, 1923.
- Fig. 5. Marcel Duchamp. *Étant donnés*, 1946-1966.
- Fig. 6. Marcel Duchamp. *Desnudo bajando una escalera*, 1912.
- Fig. 7. Joseph Beuys, *Sin título (Untitled)*, 1972. 21 x 29 cm.
- Fig. 8. Joseph Beuys. *Dos señoritas con pan brillante*, 1966.
- Fig. 9. Joseph Beuys. *El silencio de Marcel Duchamp está Sobrevalorado*, Acción. 1964.
- Fig. 10. Man Ray. *Rrose Sélavy*, fotografía. 1921.
- Fig. 11. Marcel Duchamp. *Rrose Sélavy*, maniquí. 1938.
- Fig. 12. Man Ray. *Belle Haleine*, 1924.
- Fig. 13. Ben Shahn. *Retrato compensatorio*, ca. 1924-41.
- Fig. 14. *Marcel Duchamp a la edad de 35 y 85*, en *View*, p. 54 (detalle).
- Fig. 15. Marcel Duchamp. *Se busca/\$2,000 Recompensa*, 1923.
- Fig. 16. Marcel Duchamp. *Obligación para la Ruleta de Monte Carlo* (*Monte Carlo Bond*), 1924.
- Fig. 17. Francis Picabia. Portada de la revista 391, número 19. Octubre, 1924.
- Fig. 18. Joseph Beuys. *Tina*, 1960.
- Fig. 19. Joseph Beuys. *El Faraón del Espíritu dice Levántate y Mantén tu equilibrio. (The Pharaoh of the Spirit says Rise up and keep your balance)*. 1976..
- Fig. 20. Joseph Beuys. *Jason Jasón*, 1961.
- Fig. 21. Joseph Beuys. *Tina para una Heroína*

(*Badewanne für eine Heldin*), 1950.

Fig 22. Joseph Beuys. *Tina*

(*Badewanne*), 1961-67.

Fig. 23. Joseph Beuys, *Batería de grasa*, 1963.

Fig. 24. Joseph Beuys. *Esquina grasienta (Fettecken)*, 1963.

Fig. 25. Joseph Beuys. *I like America and America likes me*, 1974.

Fig. 26. Joseph Beuys. *Traje de fieltro*, 1970

Fig. 27. Elmgreen y Dragset, *Marriage*. 2004.

Fig. 28. Bruce Nauman. *Autorretrato como una Fuente*
(*Self Portrait as a Fountain*), 1966-67/1970.

Fig. 29. Cabello / Carceller, *Autorretrato como fuente*,
2001.

Fig. 30. Robert Gober. *Sin título (Untitled)*, 1999.

Fig. 31. Robert Gober. *Hombre en el drenaje*, 1993-1994

Fig. 32. Robert Gober. *Escoba, lavabo y urinario*, 1984.

Fig. 33. Sherrie Levine, *Fuentes, after Duchamp*, 1991.

Fig. 34. Luis Buñuel, *El fantasma de la libertad*, 1976.

Fig. 35. Jacques-Louis David. *Muerte de Marat*, 1793.

Capítulo. 2.

Fig. 36. Christo. *Envases envueltos. Parte de Inventario (Inventory)*.1959-1960.

Fig. 37. Christo, *Bulto 1961*. Lona, polietileno y cuerda, en soporte de madera.
1961.

Fig. 38. Christo. *Islas Rodeadas (Surrounded Islands)*, Biscaynbe Bay, Greater
Miami, Florida, 1980-83.

Fig. 39. Man Ray. *El Enigma de Isidore Ducasse*
(*L'Enigme d'Isidore Ducasse*), 1920.

Fig. 40. Man Ray. *El Enigma de Isidore Duchase*
(*L'Enigme d'Isidore Ducasse*),

Reconstrucción de 1972.

Fig. 41. Man Ray. *Venus Restaurada (Venus Restauree)*, 1936,

Fig. 42. Henry Moore. *Multitud mirando a un objeto atado*, 1942.

Fig. 43. Piero Manzoni. *Mierda del artista (Merda d'artista)*, 1961.

Fig. 44. León Ferrari. *Sin título*, 1964. Detalle.

Fig. 45. Mira Schendel. *Sin título*, 1972. De la serie objetos gráficos.

Fig. 46. Christo, *Bulto 1958 (Package 1958)*, 1958.

Fig. 47. Luis Buñuel. *El fantasma de la libertad*, 1976.

Fig. 48. Luis Buñuel. *El fantasma de la libertad*, 1976.

Fig. 49. Christo. *Bulto 1960*, 1960.

Fig. 50. Christo mientras mueve a la *Mujer envuelta*. Fotografiado en el estudio de filmación de Charles Wilp, Londres, 1963.

Fig. 51. Christo. *Mujeres envueltas*. Proyecto para una Acción temporal en la casa de Gordon Locksley, Minneapolis, Minnesota, Collage, 1967.

Fig. 52. Christo. *Mujer envuelta*. Proyecto para el filme "Empaquetamiento de una mujer", mayo 1963, en Londres y Dusseldorf.

Fig. 53. Christo. *Máquina de escribir envuelta*, 1967.

Fig. 54. Louise Bourgeois, *Sin título (con Mano)*, 1989. Mármol rosa.

Fig. 55. Louise Bourgeois. *Sin título (con Pie)*, 1989.

Fig. 56. Louise Bourgeois. *Sin título (con Crecimiento)*, 1989.

Fig. 57. August Rodin. *Mano saliendo de la tumba*, 1914.

Fig. 58. August Rodin. *La mano de Dios*, 1898.

Fig. 59. Francesca Woodman, *House N° 4*, 1975-76.

Fig. 60. Louise Bourgeois. *Mujer casa (Femme maison)*, 1946-47.

Fig. 61. Louise Bourgeois. *Mujer casa (Femme Maison)* 1946-47.

Fig. 62. Louise Bourgeois. *Mujer casa (Femme Maison)* 1946-47.

Fig. 63. Louise Bourgeois. *Mujer casa (Femme Maison)* 1946-47.

Fig. 64. Louise Bourgeois. *Mujer casa (Femme Maison)* 1947.

Fig. 65. Louise Bourgeois. *Persecución infinita*, 2000.

Tela azul.

Fig. 66. Louise Bourgeois. *Sin título*, 1985.

Fig. 67. Louise Bourgeois. *Mujer cuchillo (Femme Couteau)*, 1969. Mármol rosa.

Fig. 68. Louise Bourgeois. *Mujer cuchillo (Femme Couteau)*, 2002. Textil crudo.

Fig. 69. Louise Bourgeois. *Diosa Frágil (Fragile Goddess)*, 2002.

Fig. 70. Louise Bourgeois. *Mujer Espiral (Spiral Woman)*, 2003.

Fig. 71. Louise Bourgeois. *Siete en la cama (Seven in a Bed)*. 2001.

Fig. 72. Louise Bourgeois. *Ojos*. 1984.

Fig. 73. Bruce Nauman. *De la mano a la boca (From hand to mouth)*, 1967.

Capítulo. 3.

Fig. 74. Günter Brus. *Acción Ana*, 1964.

Fig. 75. Wender Herzog. *Nosferatu*. 1978..

Fig. 76. Günter Brus. *Paseo vienés, Acción*, 1965.

Fig. 77. Adrian Piper, Performance, *Catalysis*, 1970.

Fig. 78. Günter Bruss. *Locura total, Acción*, 1968.

Fig. 79. Gina Pane, *Laure*, 1977.

Fig. 80. Andrés Serrano. *La Morgue (Ahogado) [The Morgue (Drowning)]*, 1992.

Fig. 81. Vito Acconci, *Trademark*, 1970.

Fig. 82. Caravaggio. *La duda de Tomás*, 1601-1602.

Fig. 83. Ugo Mulas, Fotografía de L. Fontana
dispuesto a desgarrar un lienzo. 1964.

Fig. 84. Rembrandt. *La lección de anatomía del Dr. Nicolas Tulp*, 1632.

Fig. 85. Thomas Eakins. *La Clínica del _Dr. Gross*, 1875.

Fig. 86. M. C. Escher. *Manos dibujando*. Litografía, 1948.

Fig. 87. Peter Greenaway. *El libro de cabecera* (1996). Escena: *Flecha
hiriendo el libro*.

Fig. 88. Peter Greenaway. *El libro de cabecera* (1996). Escena: *Nuca,
caligrafía negra*.

Fig. 89. Peter Greenaway. *El libro de cabecera* (1996). Escena: *Nuca,
caligrafía roja*.

Fig. 90. Jack Smight. *El hombre ilustrado*. 1969.

Fig. 91. Peter Greenaway. *Los libros de Próspero*, 1991.

Fig. 92. *Memento* (Christopher Nolan, 2000).

Fig. 93. Piero Manzoni. *Escultura viviente*, 1961.

Fig. 94. Marina Abramovic. *Thomas Lips*, 1975.

Fig. 95. Peter Greenaway. *El libro de cabecera* (1996). Escena: Tina 1.

Fig. 96. Peter Greenaway. *El libro de cabecera* (1996). Escena: Tina 2.

Fig. 97. Peter Greenaway. *El libro de cabecera* (1996). Escena: Tina 3.

Fig. 98 Jenny Holzer. *Thomas Lips*, 1975.

Fig. 99. Peter Greenaway. *Los libros de Próspero*, 1991. Secuencia Espejo-palabra.

Fig. 100. Marcel Duchamp jugando al ajedrez con una modelo desnuda, la escritora Eve Babitz (fotografía de Julian Wasser, 1963).

Fig. 101. Peter Greenaway. *The Physical Self*, 1991-1992. Instalación en el Museo Boijmans Van Beumingen, Rotterdam.

Fig. 102. Peter Greenaway. *El libro de cabecera* (1996). Escena: Tina 4.

Fig. 103. Elke Krystufek, *Satisfaction*, 1996.

Fig. 104. Giorgio Vasari. *El origen de la pintura*, 1573, Fresco, Casa Vasari, Florencia.

Fig. 105. Peter Greenaway. *El libro de cabecera* (1996). Escena: Tina 5.

Fig. 106. Peter Greenaway. *El libro de cabecera* (1996). Escena: Tina 6.

Fig. 107. Peter Greenaway. *Blackboard Paintings 24*. 1999.

Fig. 108. Teresa Murak, *Seed*, 1989.

Fig. 109. Zhang Huan. *Arbol genealógico*, 2000.

Fig. 110. Peter Greenaway. *El libro de cabecera* (1996). Escena: Tina 7.

Fig. 111. Peter Greenaway. *El libro de cabecera* (1996). Escena: Almohada-Espalda.

Fig. 112. Claudio Parmiggiani. *Deiscrizone*, 1972.

Fig. 113. Peter Greenaway. *El libro de cabecera* (1996). Escena: Tina 8.

Fig. 114. Marcel Mariën. *Muda y ciega (Muette et aveugle)*, 1940-1945

Fig. 115. Kirsten Justesen. *Rygskriver (Escritura trasera)* 1985.

Fig. 116 Nagisa Oshima. *El Imperio de los Sentidos*. 1976.

Fig. 117. M.C. Escher. *Banda de unión*, 1956.

Capítulo. 4.

Fig. 118. Jo Spence. *¿Cómo voy a empezar yo a hacerme responsable de mi cuerpo?* 1983.

Fig. 119. Jo Spence. *Escribe o se borrado*. Fotografía, 1988.

Fig. 120. C. Parmiggiani. *Descolocación*, 1971.

- Fig. 121. Joe Spence. *Escribe o se borrado (Detalle)*. Fotografía, 1988.
- Fig. 122. Jacques-André Boiffard, *El dedo gordo del pie*. Fotografía, 1929
- Fig. 123. Andrés Serrano. *La Morgue (Meningitis Fatal)*, Fotografía. 1992.
- Fig. 124-A. Regina José Galindo. *Reconocimiento de un cuerpo*, 2008.
(Performance en el CCE, Córdoba, Argentina. 1.
- Fig. 124-B. Regina José Galindo. *Reconocimiento de un cuerpo*, 2008.
(Performance en el CCE, Córdoba, Argentina. 2.
- Fig. 125. C. Parmiggiani. *Silencio*, 1971.
- Fig. 126. Marcel Duchamp. *Torture morte* 1959.
- Fig. 127. Annette Messager. *Mis trofeos (Mes Trophés)*, 1986-88.
- Fig. 128. Shirin Neshat, (De la serie *Mujeres de Alá -Women of Alla*), 1994.
- Fig. 129. Jacques-André Boiffard. *Suela, pie desnudo* (ca. 1930)
- Fig. 130. Rembrandt. *La lección de anatomía del Dr. Joan Deyman*, 1656.
- Fig. 131. Andrea Mantegna. *El Cristo muerto*, C. 1480, 66 x 81. Óleo sobre lienzo.
- Fig. 132. Joseph Beuys. *Muestra tu herida*, 1976.
- Fig. 133. Carolee Schneemann. *Interior Scroll*, 1975.
- Fig. 134. Carolee Schneemann. *Eye Body*, 1963.
- Fig. 135. Carolee Schneemann. *Meat Joy*, 1964.
- Fig. 136. Carolee Schneemann. *Up To And Including Her Limits*, 1973-76.
- Fig. 137. Lisa Lyon. *Sin título*, Fotografía.1982.
- Fig. 138. Pierre Klossowski. *La Caverna de Cacus*, 1987.
Lápiz de color en papel.
- Fig. 139. *Un Perro Andaluz* (Luis Buñuel y Salvador Dalí 1928). *Ojo burilado*.
- Fig. 140. *Un Perro Andaluz* (Luis Buñuel y Salvador Dali, 1928). *Palma perforada*.
- Fig. 141. Gustave Courbet. *El origen del mundo*, 1866.
- Fig. 142. Nobuyoshi Araki. *Sin título*, de la serie *Erotos*, 1993.

Bibliografía.

- Adorno, Theodor W. *Teoría estética*: Madrid, Taurus, 1986.
- Agamben, Giorgio (Eds.). *Preferiría no hacerlo*: Valencia, Pre-textos, 2000.
- Agamben, Giorgio. *El hombre sin contenido*: Barcelona, Áltera, 2005.
- Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*: Valencia, Pre-textos, 2001.
- Alfano, Miglietti Francesca. *Extreme Bodies. The Use and Abuse of the Body in Art: Milano*, Skira, 2003.
- Aliaga, Juan Vicente. *Arte y cuestiones de género : una travesía del siglo XX*: San Sebastián (Guipúzcoa), Nerea, 2004.
- Aliaga, Juan Vicente. *Formas del abismo*: Gipuzkoa, KM Kulturanea, 1995.
- Alloway, Lawrence. *Christo. Collection on loan from the Rothschild Bank AG*: Zurich, 1982.
- Apollinaire, Guillaume. *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*: Madrid, Visor, 1994.
- Aragon, Louis. *Habitaciones. Poema del tiempo que no pasa* : Madrid, Hiperión, 1996.
- Ardenne, Paul. *L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du 20^e. Siècle* : Paris, Éditions du Regard, 2001.
- Argullol, Rafael (et al.). *El desnudo en el Museo del Prado*: Barcelona, 1998.
- Ariès, Philippe. *El hombre ante la muerte*: Madrid, Cátedra, 1999
- Arlt, Roberto. *Los siete locos*: Buenos Aires, Losada, 1974.
- Arrouye, Jean. *Alberto Schommer*: Madrid, Lunwerg Editores, 1998.
- Artaud, Antonin. *El pesa-nervios*: Madrid, Visor, 2002.
- Augé, Marc. *El tiempo en ruinas*: Barcelona, Gedisa, 2003.

La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo. Tesis doctoral. Juan Antonio Sustaita Aranda.

Auster, Paul. *Ciudad de cristal*: Barcelona, Anagrama, 1997.

Auster, Paul. *La invención de la soledad*: Barcelona, Paidós, 1994.

Baal-Teshuva, Jacob. *Christo & Jeanne-Claude*: Cologne, Taschen, 1995.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*: México, FCE, 1986.

Bal, Mieke. *Una casa para el sueño de la razón (ensayo sobre Bourgeois)*: Murcia, Cendeac, 2006.

Bal, Mieke. *Louise Bourgeois. Spider*: London, The University of Chicago Press, 2001

Baltrušaitis, Jurgis. *El espejo*: Madrid, Miraguamo-Polifemo, 1978.

Barker, Francis. *Cuerpo y temblor*: Buenos aires, Per Abbat, 1984.

Barthes, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural*: México, Siglo XXI, 2007.

Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*: Barcelona, Paidós, 1986.

Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*: Madrid, Cátedra, 1997.

Bastian, Heiner. *Joseph Beuys. Dibujos. Drawings*: Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1985.

Bataille, Georges. *El Erotismo*: Barcelona: Tusquets, 1992.

Bataille, Georges. *Historia del ojo*: México, Fontamara, 2007.

Bataille, Georges. *Las lágrimas de Eros*: Barcelona, Tusquets, 1997.

Bataille, Georges. *Lo arcangélico y otros poemas*: Madrid, Visor, 1999.

Bataille, Georges. *Oeuvres complètes I*: Paris, Gallimard, 1973.

Baudrillard, Jean. *De la seducción*: Madrid, Cátedra, 1998.

Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*: México, Siglo XXI, 2007.

Baudrillard, Jean. *L'échange symbolique et la mort*: Paris, Gallimard, Paris, 1976.

Baudrillard, Jean. *Mots de passe*: Par.is, Éditions Fayard, 2000.

Baudrillard, Jean. *Simulacres et Simulation*: Paris, Galilée, 1981.

La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo. Tesis doctoral. Juan Antonio Sustaita Aranda.

Beigbeder, Olivier. *Léxico de los símbolos*: Madrid, Ediciones Encuentro, 1989.

Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*: Madrid, Akal, 2005.

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*: Madrid, S. XXI, 1988.

Berman, Morris. *Cuerpo y espíritu en la historia oculta de occidente*: Santiago de Chile, Cuatro Vientos, 1989.

Bernadac, Marie-Laure. *Louise Bourgeois*: Paris, Flammarion, 1960.

Bernárdez, Carmen. *Joseph Beuys*: Madrid, Nerea, 2003.

Beuys, Joseph et Reithmann, Max. *La mort me tient en éveil*: Paris, Arpap, 1994.

Blocker, Jane. *What the body cost. Desire, history, and performance*: Minneapolis, The University of Minnesota Press, 2004.

Bodei, Remo. *Geometría de las pasiones*: México, FCE, 1995.

Body: Marina Abramovic... ---Melbourne, Victoria, Australia: Bookman Schwartz, 1997.

Böll, Heinrich. *Opiniones de un payaso*: Barcelona, Seix Barral, 1986.

Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*: Barcelona, Paidós, 1996.

Borges, Jorge Luis. *El libro de arena*: Madrid, Alianza, 2007.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*: Barcelona, Emecé, 1999.

Bourgeois, Louise. *Destruction of the father. Reconstruction of the father*. Cambridge, The MIT Press, 1998. Hay trad. *Destrucción del padre, reconstrucción del padre: escritos y entrevistas, 1923,1997*: Madrid, Síntesis, 2002.

Bradbury, Ray. *El hombre ilustrado*: Barcelona, Ediciones Minotauro, 1998.

Brecht, Bertolt. *ABC de la Guerra*: Madrid, Caracol, 2004.

Brus, Günter. *Limite du visible* : Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle. Centre Georges Pompidou, 1993.

La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo. Tesis doctoral. Juan Antonio Sustaita Aranda.

Brusatin, Manlio and Clair, Jean. *Identity and Alterity, Figures of the Body 1895/1995*. Venezia, Marsilio Editori s.p.a., 1995.

Brusatin, Manlio. *Histoire de la ligne*: Paris, Flammarion, 2002,

Butler, J. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*: New York; Routledge, 1993.

Cabanne, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*: Barcelona, Anagrama, 1984.

Calefato, Patrizia (Ed.). *Moda y cine*: Valencia, Engloba, 1999.

Calvino, Italo. *El vizconde demediado*: Madrid, Siruela, 2003.

Camfield, William A. *Marcel Duchamp*: Houston, Houston Fine Art Press, 1989.

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*: México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Camus, Albert. *El hombre rebelde*: Madrid, Alianza, 1989.

Cantero, David F. *Amantea*: Barcelona, RBA Bolsillo, 2006.

Carbonell, Bettina Messias. *Museum studies : an anthology of contexts*: Malden (MA), Blackwell Pub., 2004.

Charon, Joel M. *Symbolic interactionism an introduction, an interpretation, an integration*: N. J. Prentice-Hall, 1979.

Cheng, François. *Vacío y plenitud*: Madrid, Siruela, 2003.

Chenieux-Gendron, Jacqueline. *El Surrealismo*: México, FCE, 1989.

Chernow, Burt. *Christo and Jeanne-Claude. An authorized biography*: New York, St. Martin's Griffin, 2000.

Christo and Jean-Claude. Early works 1958-1969: Köln, Taschen, 2001.

Christo and Jeanne Claude in the Vogel Collection: New York, Harry N. Abrams, Incorporated, 2002.

Christo and Jeanne-Claude, Galerie Beyeler (Excerpts from the book Christo by David Bourdon), Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1970.

Cioran, E. M. *La caída en el tiempo*: Barcelona, Tusquets, 1993.

La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo. Tesis doctoral. Juan Antonio Sustaita Aranda.

Cixous, Hélène. *Deseo de la escritura*: Barcelona, Reverso, 2004.

Clair, Jean, *Cinq notes sur l'oeuvre de Louise Bourgeois*: Paris, L'Échoppe, 1999.

Clair, Jean. *De Immundo. Apophasis et apocatastasis dans l'art d'aujourd'hui*: Paris, Galilée, 2004.

Corbain, Alain (et al.). *Historia del cuerpo. Tomo II. De la Revolución francesa a la Gran Guerra*: Madrid, Taurus, 2005.

Cornell, Sarah. "Hélène Cixous" en: Wilcox, Helen. *The body and the text*: Hertfordshire, Harvester Wheatsheaf, 1990.

Crimp, Douglas. *On the museum's ruins*: Cambridge, MIT press, 1993.

Criollo L., Raúl Alberto. *Peter Greenaway*: México, CNCA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), 1998.

Cruz Sánchez, Pedro A. *La vigilia del cuerpo: arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*: Murcia, Tabularum, 2004.

Dällenbach, Lucien. *El relato especular*: Madrid, Visor, 1991.

De Certeau, Michel. *Histoire et psychoanalyse* : Paris, Gallimard, 1987.

De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien. 1. arts de faire* : Paris, Gallimard, 1990.

De Domizio, Durini Lucrezia. *The felt hat. Joseph Beuys. A life Told*: Milano, Edizione Charta, 1997.

De La Merced, Mercedes. *PHE02 Femeninos, Catálogo Photo España 2002*, Madrid. Giovanna Calvenzi, 2002.

De Maupassant, Guy. *El Horla y otros cuentos fantásticos*: Madrid, Alianza Editorial, 2002.

De Saussure, Ferdinand. *Curso de Lingüística General*: México, Fontamara, 1999.

Deneys-Tunney, Anne. *Écritures du corps. De Descartes à Laclos* : Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo. Tesis doctoral. Juan Antonio Sustaita Aranda.

Derrida, Jacques. *Papel Máquina*: Madrid, Trotta, 2003.

Derrida, Jacques. *Psyché: Invention de l'autre*: Paris, Galilee, 1987.

Devereux, Georges. *Baubo. La vulva mítica*: Barcelona, Icaria, 1984

Didi-Huberman, George. *L'empreinte*: Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*: Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008.

Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* : Paris, Minuit, 1992.

Didi-Huberman, Georges. *Ex-voto image, organe, temps*: Paris, Bayard Éditions, 2006.

Didi-Huberman, Georges. *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise* : Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.

Didi-Huberman, Georges. *L'empreinte*: Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

Diego, Estrella de (Ed.). *Contra el mapa*: Madrid, Siruela, 2008.

Diego, Estrella de (Ed.). *Los cuerpos perdidos. Fotografía y surrealistas*: Catálogo Fundación la Caixa, Barcelona, 1995

Dikovitskaya, Margaret. *The study of the Visual after the Cultural Turn*: London, The MIT Press, 2005.

Dostoyevski, Fiodor. *El doble*: Madrid, Alianza, 2000.

Duchamp, Marcel. *Notas*: Madrid, Tecnos, 1998.

Durrell, Lawrence. *Balthazar*: Barcelona, Edhasa, 1979

Durrell, Lawrence. *Clea*: Barcelona, Edhasa, 1979.

Durrell, Lawrence. *Justine*: Barcelona, Edhasa, 1979.

Eble, Bruno. *Le miroir sans reflet. Considérations autour de l'œuvre de Bruce Nauman* : Paris, L'Harmattan, 2001.

Ebony, David (et al). *Curve: the female nude now*: New York, Universe, 2003.

Eco, Umberto. *De los espejos y otros ensayos*: Barcelona, Lumen, 1988.

La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo. Tesis doctoral. Juan Antonio Sustaita Aranda.

Eco, Umberto. *Signo*: Barcelona, Labor, 1994.

Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*: México, Ediciones Era, 1972.

Elkins, James. *Pictures of the Body*: Stanford University Press, California, 1999.

Eluard, Paul. *Capitale de la douleur: L'amour et la poésie* : Paris, Gallimard, 1966.

Erwin Wurm-Erwin Wurm-Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1995..

Ewing, William A. *Body. Photographs of the human form*: Singapore, Chronicle Books, 1994.

Faber, Monica (et al.). *Günter Brus. Quietud nerviosa en el horizonte*: Barcelona, MACBA, 2005.

Featherstone, Mike. *The body: social process and cultural theory*: London, Sage, 1991.

Fernández Polanco, Aurora (Ed.). *La distancia y la huella*: Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2001.

Fernández Ruiz, Beatriz. *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*: Valencia, Universitat de Valencia, 2004.

Field, Genevieve (Ed.). *Nerve/The new nude*: Hong Kong, Chronicle Books, 2000.

Focillon, Henri. *La vida de las formas y elogio de la mano*: Madrid, Xarait, 1983.

Folco, Philippe di. *Piel*: París, Fitway, 2004.

Foucault, Michel. *Discurso y verdad en la antigua Grecia*: Barcelona, Paidós, 2004.

Foucault, Michel. *El nacimiento de la clínica*: México, Siglo XXI, 2004.

Foucault, Michel. *El orden del discurso*: Barcelona, Tusquets, 2005.

Foucault, Michel. *Entre filosofía y literatura*: Barcelona, Paidós, 2001,

Foucault, Michel. *Estética, ética y hermenéutica*: Barcelona, Paidós, 2001.

La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo. Tesis doctoral. Juan Antonio Sustaita Aranda.

Foucault, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*: Barcelona, Anagrama, 2001.

Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*: México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*: México, S. XXI, 1989.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*: México, Siglo Veintiuno, 1970.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*: México, FCE, 2005.

Foucault, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*: Valencia, Pre-textos, 2004.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*: México, S. XXI, 1998.

Fraser, Mariam and Greco, Monica. *The body. A reader*: Cornwall, Routledge, 2005.

Freud, Sigmund. *El yo y el ello y otros escritos de metapsicología*: Madrid, Alianza Editorial, 2000.

Freud, Sigmund. *Obras completas (tomo VII)*: Madrid, Biblioteca Nueva, 1974.

Fried, Michael. *Realism, writing, disfiguration. On Thomas Eakins and Stephen Crane*: Chicago, The University of Chicago Press, 1987.

Fuentes, Víctor. *La mirada de Buñuel*: Madrid, Tabla Rosa, 2005.

Gadamer, Hans-Georg. *Arte y verdad de la palabra*: Barcelona, Paidós, 1998.

Galí, Neus. *Poesía silenciosa. Pintura que habla*: Barcelona, El Acantilado, 1999.

García Cortés, José Miguel. *El cuerpo mutilado: La angustia de la muerte en el arte*: Valencia, Generalitat Valenciana, 1996.

Gervais, André. *C'est. Marcel Duchamp "dans la fantaisie heureuse de l'histoire"*: Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2000.

Giedion Siegfried. *La mecanización toma el mando*: Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

Gilman, Charlotte (et al) *Cinco mujeres locas*: Barcelona: Lumen, 2001.

La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo. Tesis doctoral. Juan Antonio Sustaita Aranda.

Gluckman, Max. *Custom and Conflict in Africa*: Oxford, Basil Blackwell, 1966.

González Dueñas, Daniel. *La fidelidad al relámpago. Conversaciones con Roberto Juarroz*: México, UAM, p. 73, 1990.

González García, Ángel (et al). *Cuerpos a motor*: Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1996.

Granon-Lafont, Jeanne. *La topología básica de Jacques Lacan*: Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1999.

Greenaway, Peter. *The Physical Self / A Selection by Peter Greenaway from the collections of the Boymans-van Beuningen Museum*: Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1991.

Grosz, Elizabeth. *Volatile bodies*: Bloomington, Indiana University Press, 1994,
Günter Brus. Limite du visible : Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle. Centre Georges Pompidou, 1993.

Harvey, Elizabeth. *Sensible flesh. On touch in Early Modern culture*: Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2003.

Hawthorne, Nathaniel. *Wakefield y otros cuentos*: Madrid, Alianza Editorial, 1985.

Hernández Sánchez, Domingo (Ed.) *Arte, cuerpo y tecnología*: Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

Hesse, Hermann. *Demian. Siddhartha*: México, Porrúa, 1994.

Identity and Alterity: figures of the body 1875-1995/La Biennale di Venezia, 46 esposizione internazionale d'arte.—Venezia: La Biennale di Venezia: Marsilio, 1995.

Jabès, Edmond. *Un extranjero con, bajo el brazo, un libro de pequeño formato*: Barcelona, Círculo de Lectores, 2002.

Jay, Martin. *Downcast Eyes*: California, University of California Press, 1994.

Jones, Amelia (Ed.). *Performing the body, Performing the text*. London, Routledge, 1999.

La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo. Tesis doctoral. Juan Antonio Sustaita Aranda.

Jones, Amelia. *Body Art. Performing the Subject*: Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

Jones, Amelia. *El cuerpo del artista*: London, Phaidon, 2006.

Joselit, David (et al). *Jenny Holzer*: Hong Kong, Phaidon, 2001.

Joseph Beuys. Paris, Centre Georges Pompidou, 1994.

Judovitz, Dalia. *The Culture of the Body. Genealogies of Modernity*: Michigan, The University of Michigan Press, 2000.

Judovitz, Dalia. *Unpackaging Duchamp. Art in transit*: Los Angeles, University of California Press, 1995.

Jung, Carl G. *Aion. Contribución a los simbolismos del sí mismo*: Buenos Aires, Paidós, 1989.

Juno, Andrea. *Angry women*: New York, RE/Search Publications, 1999.

Kafka, Franz. *Cuentos completos*: Valdemar, Madrid, 2003.

Kafka, Franz. *La metamorfosis*: Madrid, Alianza, 2004.

Karabelnik, Marianne. *Stripped Bare. The Body Revealed in Contemporary Art*: London/New York, Merrel, 2004.

Karabelnik, Marianne. *Stripped Bare. The Body Revealed in Contemporary Art*: London/New York, Merrel, 2004.

Kemp, Martin and Wallace, Marina. *Spectacular bodies*: University of California Press, London, 2000.

Klüser, Bernd. *Joseph Beuys: Ensayos y entrevistas*: Madrid, Síntesis, 2006.

Krauss, Rosalind E. *El inconsciente óptico*: Madrid, Tecnos, 1997.

Kristeva, Julia. *El genio femenino*: Buenos Aires, Paidós, 2003.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*: México, Siglo XXI, 2006.

Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*: Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.

Le Breton, David. *Antropología del dolor*: Barcelona, Seix Barral, 1999

La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo. Tesis doctoral. Juan Antonio Sustaita Aranda.

Le Breton, David. *El silencio*: Madrid, Ediciones Sequitur, 2001.

Leiris, Michel. *Huellas*: México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

Lessing, G. E. *Laocoonte*: México, Porrúa, 1993.

Lévine, Éva et Touboul, Patricia. *Le corps*: Paris, Flammarion, 2002.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*: Anagrama, España, 2003.

Lootz, Eva. *Lo visible es un metal inestable*: Madrid, Árdora, 2007

Lotman, Iuri. "Acerca de la semiosfera", *Revista Criterios*, 30: p. 3-22: La Habana, 1991.

Lotman, Iuri. *La semiosfera*, tomo I (Semiótica de la cultura y del texto): Madrid, Cátedra, 1996.

Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura. Catálogo Exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, Aldeasa, 1999.

Louise Bourgeois: (exhibition at Tate Modern, 12 May to 17 December 2000). London: Tate Gallery, 2000.

Luján Sauri, Jorge H. *El cine de Peter Greenaway*: México, Ediciones sin nombre, 1999.

Lyotard, Jean-François. *Duchamp's TRANS/formers*: California, The Lapis Press, 1990.

Maier, Corinne. *Lo obsceno*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.

Majno, Guido. *The healing hand. Man and Wound in the Ancient World*: Cambridge, Harvard University Press, 1975.

Matzner, Florian (Ed). *Public art*. Ostfildern-Ruit: Hatge Cantz, 2004.

Mauron, Veronique et de Ribaupierre, Claire. *Le corps évanoui*: Paris, Hazand, 1999.

Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte: Madrid*, Cátedra, 2003.

Mayayo, Patricia. *Louise Bourgeois*: Madrid, Nerea, 2002.

Mèlich, Joan-Carles. *Filosofía de la finitud*: Barcelona, Herder, 2002

La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo. Tesis doctoral. Juan Antonio Sustaita Aranda.

Melville, Herman. *Moby Dick*: Barcelona, Editorial Juventud, 2006.

Melville, Stephen & Readings, Bill. *Vision and Textuality*: Durham: Duke University, 1995.

Meyrink, Gustav. *El Golem* : Madrid, Valdemar, 1994.

Miller, Jonathan (Ed.). *On reflection*: London, National Gallery Publications Limited, 1998.

Mitchell, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*: Chicago, The University of Chicago Press, 1986.

Monegal, Antonio (Comp.). *Literatura y pintura*: Madrid, Arco/Libros, S.L., 2000.

Montagu, Ashley. *Touching: the human significance of the skin*: New York, Columbia University Press, 1971.

Navarro Baldeweg, Juan. *El horizonte en la mano*: Valencia, Guada Impresores, 2003.

Nelson, Robert S. and Shiff, Richard (Eds.). *Critical terms for art history*: Chicago, University of Chicago, 1996.

Nietzsche, Friedrich. *Crepúsculo de los ídolos*: Madrid, Alianza Editorial, 1998.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*: México, Alianza Editorial, 2002.

Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*: Madrid, Alianza, 1983.

Nietzsche, Friedrich. *Más allá del bien y del mal*: Madrid, Alianza, 1999.

Nixon, Mignon. *Louise Bourgeois and a story of Modern Art*: Massachusetts, The MIT Press, 2005.

Nochlin, Linda. *Bathers, bodies, beauty: The visceral eye*: Cambridge, Harvard University Press, 2006.

Nochlin, Linda. *The body in pieces: the fragment as a metaphor of modernity*: London, Thames and Hudson, 1994.

Osaki, Shinichiro. *Traces*: Kyoto, The National Museum of Modern Art: 2004.

Pardo, José Luis. *La intimidad*: Madrid, Pre-textos, 1996.

La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo. Tesis doctoral. Juan Antonio Sustaita Aranda.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*: México, FCE, 1970.

Paz, Octavio. *Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal*: México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Paz, Octavio. *Obra poética (1935-1988)*: México, Alianza, 2000.

Pearl, Lydie. *Corps, sexe et art*: Paris, L'Harmattan, 2001.

Peirce, Charles S. *La ciencia de la semiótica*: Buenos Aires, Nueva Visión, 1986.

Pera, Cristóbal. *El cuerpo herido. Un diccionario filosófico de la cirugía*: Barcelona, El Acanalado, 2003.

Pera, Cristóbal. *Pensar desde el cuerpo*: Madrid, Triacastela, 2006.

Perec, Georges. *El secuestro*: Madrid, Anagrama, 1997.

Pérez, David. *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*: Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

Perniola, Mario et al. *Fragmentos para una historia del cuerpo*: Madrid, Taurus, 1991.

Platón. *Diálogos*: México, Porrúa, 2005.

Porchia, Antonio. *Voces abandonadas*: Valencia, Pre-textos, 2001.

Purdy, Anthony. *Literature and the body*: Atlanta, Rodoni, 1992.

Ramírez, Juan Antonio. *Corpus Solus*: Madrid, Siruela, 1993.

Ramírez, Juan Antonio. *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*: Madrid, Siruela, 1993.

Ramírez, Juan Antonio. *Edificios-cuerpo*: Madrid, Siruela, 2003.

Rancière, Jacques. *La parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature*: Paris, Hachette, 1998.

Ribalta, Jorge. *Jo Spence: más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*: Barcelona: MACBA, 2005.

Rico, Bovio Arturo. *Las fronteras del cuerpo*: México, Joaquín Mortiz, 1990

La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo. Tesis doctoral. Juan Antonio Sustaita Aranda.

Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación*: México, Siglo XXI, 2003.

Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno*: México, Ediciones Coyoacán, 2002.

Roth, Moira. *Difference/indifference: musings on postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*: Amsterdam, GB ARTS International, 1998.

Rybczynski, Witold. *La casa*: Madrid, Nerea, 1986.

Sabines, Jaime. *Recuento de poemas*: México, Joaquín Mortiz, 1999.

Sade, Marqués de. *Filosofía del Tocador*: México, Grupo Editorial Tomo, 2005.

Saer, Juan José. *El concepto de ficción*: México, Planeta, 1999.

Salabert, Pere. *Pintura anémica, cuerpo succulento*: Barcelona: Alertes, 2003.

San Martín, Francisco. *Dali-Duchamp*: Madrid, Alianza, 2004.

Sandblom, Philip. *Enfermedad y creación*: México, FCE, 1995.

Savoca, Giuseppe. *Arte Estrema*: Roma, Castelvechi, 1999.

Scarry, Elaine. *The body in Pain*: New York, Oxford University Press, 1987.

Schneemann, Carolee. *Double trouble : Carolee Schneemann and Sands Murray-Wassink [exhibition]*: New York, Kathleen Wentrack, 2001.

Schneemann, Carolee. *Imaging her erotics: essays, interviews, projects*: Cambridge, MIT Press, 2001.

Schneemann, Carolee. *More than meat joy*: New York, Documentext/McPherson & Company, 1997.

Scholem, Gershom. *La Cábalá y su simbolismo*: México, Siglo XXI, 2008.

Schwarz, Arturo. *The complete works of Marcel Duchamp (Volume 1)*: New York, Delano Greenidge Editions, 2000.

Schwarz, Arturo. *The complete works of Marcel Duchamp*: London, Thames and Hudson, 1969.

Seigel, Jerrold. *The private worlds of Marcel Duchamp. Desire, Liberation, and the Self in Modern Culture*: Los Angeles, University of California Press, 1995.

La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo. Tesis doctoral. Juan Antonio Sustaita Aranda.

Sloterdijk, Peter. *Esferas I*: Madrid, Siruela, 2004.

Sloterdijk, Peter. *Esferas II*: Madrid, Siruela, 2004.

Sloterdijk, Peter. *Venir al mundo, venir al lenguaje. Lecciones de Frankfurt*. Valencia, Pre-textos, 2006.

Solans, Piedad (et al). *Arte, cuerpo, tecnología*: Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

Solans, Piedad. *Accionismo vienés*: Madrid, Nerea, 2000.

Sontag, Susan. *Bajo el signo de Saturno*: México, Lasser press mexicana, 1981.

Sontag, Susan. *Estilos radicales*: Madrid, Taurus, 1997.

Sottriffer, Kristian. *Lo fantástico y grotesco en el actual arte gráfico austriaco*: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: 20 de enero-20 de febrero de 1989. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones, 1989.

Spence, Jo. *Putting Myself in the Picture*: London, Camden Press, Ltd., 1986.

Stachelhaus, Heiner. *Joseph Beuys*: New York, Abbeville Press, 1991

Steiner, George. *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*: Barcelona, Gedisa, 1990.

Steiner, Wendy. *Pictures of Romance. Form against context in painting and literature*: Chicago, The University of Chicago Press, 1988.

Thévoz, Michel. *Le miroir infidèle* : Paris, Les Éditions de Minuit, 1996.

Thistlewood, David (Ed.). *Joseph Beuys. Diverging critiques*: Liverpool, Liverpool University Press, 1995.

Thorkildsen, Ásmund. *Robert Gober. Roskyvninger. Displacements*: Oslo, Astrup Fearnely Museet for Moderne Kuns, 2003.

Tisdall, Caroline. *Joseph Beuys*: New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1979.

Tomkins, Calvin. *Duchamp*: Barcelona, Anagrama, 1996.

Trías, Eugenio. *Ética y condición humana*: Barcelona, 2003.

La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo. Tesis doctoral. Juan Antonio Sustaita Aranda.

Tuñón, Julia (et al). *Primer coloquio Arte y Género*: México, Instituto Nacional de las Mujeres, 2002.

Turbayne, Murray Colin. *El mito de la metáfora*: México, FCE, 1982.

Vallejo, César. *Poesía Completa*: México, Ediciones Coyoacán, México, 2000.

Vergine, Lea. *Body Art and Performance. The Body as Language*: Milan, Skira, 2000.

Vergne, Philippe (et al.). *L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours* : Marseille. Mac, galeries contemporaines des Musées de Marseille, 1996.

Vigarello, Georges. *Lo limpio y lo sucio*: Madrid, Alianza Editorial, 1991.

Vila-Matas, Enrique. *Bartleby y compañía*: Barcelona, Anagrama, 2000.

Virilio, Paul. *Cybermonde la politique du pire* : Paris, Textuel, 2001.

Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*: Barcelona, Anagrama, 2003.

Warburg, Aby. *El ritual de la serpiente*: México, Sexto piso, 2004.

Warner, Marina. *Louise Bourgeois: (exhibition at Tate Modern, 12 May to 17 December 2000)*: London, Tate Gallery, 2000.

Watzlawich, Paul (Comp.). *La realidad inventada: ¿cómo sabemos lo que creemos saber?*: Barcelona, Gedisa, 1988.

Wells, H. G. *El país de los ciegos*: Barcelona, Acantilado, 2004

Wheale, Nigel (Ed.) *Postmodern arts*: New York, Routledge, 1995.

Wheeler, William. *Les détails du corps. Le dos*: Paris, Bookking International, 1994.

Wilcox, Helen. *The body and the text*: Hertfordshire, Harvester Sheatsheaf, 1990.

Wittgenstein, Ludwig. *Observaciones*: Madrid, Siglo XXI, 1986.

Zhang Huan. *Jun Jun Hu*: Madrid, Fundación Telefónica, 2007.

Páginas web consultadas.

Albarrán, Diego Juan (2007): "Representaciones del género y la sexualidad en el arte contemporáneo español". En:

<http://www.forodeeducacion.com/numero9/018.pdf> (25 de enero de 2009).

Bernard, Andrieu: "La représentation du corps, inventrice de normes biosubjectives". En [http://www.staps.uhp-](http://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/docpdf/normesbiosubjectives.pdf)

[nancy.fr/bernard/docpdf/normesbiosubjectives.pdf](http://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/docpdf/normesbiosubjectives.pdf) (25 de mayo de 2008).

Bernard, Andrieu: "Le corps humain: une anthropologie bioculturelle". En

http://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/docpdf/article_corps%20v.%2002_2007-1.pdf. (25 de mayo de 2008).

Bernard, Andrieu (2007). "L'externalité du corps cérébré : Epistémologie de la constitution interactive du corps et du monde". En [http://www.staps.uhp-](http://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/docpdf/externalite.pdf)

[nancy.fr/bernard/docpdf/externalite.pdf](http://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/docpdf/externalite.pdf)

Bernard, Andrieu: "Les variations tactiles de la peau". En [http://www.staps.uhp-](http://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/docpdf/variationstactiles.pdf)

[nancy.fr/bernard/docpdf/variationstactiles.pdf](http://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/docpdf/variationstactiles.pdf). (15 de junio de 2008).

Bernard, Andrieu (2007): "Mon corps, mon capital". En [http://www.staps.uhp-](http://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/docpdf/corps_capital.pdf)

[nancy.fr/bernard/docpdf/corps_capital.pdf](http://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/docpdf/corps_capital.pdf) (25 de mayo de 2008).

Bernard, Andrieu (2007): "Révolution et Hybridité : Le transcorps". En

http://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/docpdf/bernard_portique20.pdf. (25 de junio de 2008).

Bruce Hainley, "Urine Sample" in Exh. Cat., New York. Gagosian Gallery, *Andy Warhol: Piss & Sex Paintings and Drawings*. September - November 2002, pp.

7-8. <http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/visualarts/Warhol-Oxidations-Post-Gagosian-2002.html> (10 de junio 2009)

Castronuovo, Antonio (2003): "Rose Sélavy and the Erotic Gnosis". En

http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_5/articles/castronuovo/castronuovo.html. (25 de junio de 2009)

Chapman, Christopher. *Piss art: Images of urination in 20th century art*.

http://ensemble.va.com.au/array/chap_00.html (10 de junio 2009).

La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo. Tesis doctoral. Juan Antonio Sustaita Aranda.

Cruz, Mauricio (2003): "Voisins du Zero. Hermafroditismo y Velocidad. En http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_5/articles/mauricio/mauricio1_spnish.html (20 de marzo de 2009)

Désanges, Guillaume (2004). Marina Abramovic: En <http://collection.fraclorraine.org/collection/print/3?lang=en> (25 de julio de 2009).

Fernández-Zarza Rodríguez, Víctor Francisco. *Influencia y penetración de la imagen pornográfica en la iconografía plástica contemporánea* (en línea). [Madrid]. UCM. <http://eprints.ucm.es/tesis/19972000/H/1/H1012801.pdf> [Consulta: 13 de junio de 2010]

García, Tsao Leonardo (1996): "El cuerpo es un libro". En <http://www.jornada.unam.mx/1996/06/23/sem-greenaway.html> (20 de marzo de 2009).

Gervais, André ((2007): "Five Small Things about L.H.O.O.Q.". En http://www.toutfait.com/online_journal_details.php?postid=46567 (27 de junio de 2009).

Gorostiza, José (2006): *Muerte sin fin*. En <http://www.poemasde.net/muerte-sin-fin-jose-gorostiza/> (15 de mayo de 2009).

Greenaway, Peter (1999): "Blackboard paintings". En: <http://www.fortlaan17.com/greenaway/site/credits/index.html> (23 de junio de 2009)

Larrañaga Altuna, Jesús. *Objeto representado - objeto presentado : relación entre naturaleza muerta e instalación en Richard Artschwager* (en línea). [Madrid]. UCM. <<http://0-eprints.ucm.es.diana.uca.es/tesis/19972000/H/1/H1011301.pdf>> [Consulta: 13 de junio de 2009]

Ligtenbergh, George (2007) . En <http://inmaculadadecepcion.blogspot.com/2007/09/aforismos-de-lichtenberg.html#uds-search-results> (3 de abril de 2009).

Norman, Howard (2008). "La senda de Basho". En <http://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/docpdf/corpscom.pdf>. (17 de marzo de 2009)

La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo. Tesis doctoral. Juan Antonio Sustaita Aranda.

Reyes Franco, Marina (2010). En: "El cuerpo social por/en/de Regina José Galindo". <http://www.scribd.com/doc/28093627/El-Cuerpo-Social-por-en-de-Regina-Jose-Galindo-texto-de-Marina-Reyes-Franco-2010> (10 de julio de 2010).

Romero, Alicia, Giménez, Marcelo (sel, trad., notas) (2005). "Bruce Nauman", en ROMERO, Alicia (dir.). *De Artes y Pasiones*. Buenos Aires: 2005. www.deartesy pasiones.com.ar. (10 de junio de 2009).

Semmel, Joan; Kingsley, April (1980). "Sexual Imagery in Women's Art". En: <http://links.jstor.org/sici?sici=0270-7993%28198021%2F22%291%3A1%3C1%3ASIWA%3E2.0.CO%3B2-6>. (12 de junio de 2009).

Tate Collection. En: <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=966&searchid=12935&currow=3&maxrows=26> (2 de abril de 2009).

United States Holocaust Memorial Museum (2009): "Tatuajes y números: el sistema para identificar prisioneros en Auschwitz". En <http://www.ushmm.org/wlc/article.php?lang=en&ModuleId=10007570> (20 de marzo de 2009).